



UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

ESPAÇO, RITMO, FORMA E CORPO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

**Análise dos Elementos da Composição de
Delicado, de Gilles Jobin**

Orientador:
Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Júri:
Presidente
Professora Doutora Ana Maria Macara Oliveira

Vogais
Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães
Professora Doutora Adriana de Faria Gheres

Teresa Simas

2011

Dedico esta dissertação aos meus quatro irmãos, José, Helena, Alexandre e Iva.

Eles foram testemunhos da minha perseverança e rebeldia, durante o início do meu percurso artístico.

À minha mãe, Helena, pela palavra que me guiou - confiança.

Ao meu companheiro, Pedro, pela sua inteligência e exemplo.

Às minhas duas filhas, Carolina e Inês, por serem as minhas mais belas e importantes obras de arte.

À memória do meu pai - o Sr. Tostões.

Agradecimentos

Quero agradecer especialmente ao professor Daniel Tércio por ter aceitado orientar esta dissertação. Mas também, por ter sido um estímulo intelectual constante e pela confiança que me transmitiu durante todo o processo.

Ao arquiteto Siza Vieira pela sua disponibilidade e interesse e por me ter recebido. Ao encenador, Jorge Silva Melo pelo estímulo que representou entrevistá-lo. Ao Foofwa D'Imobilité, Julien Monty, João Pedro Oliveira, Pedro Amaral, Leonel Moura e Pedro Carneiro, por me terem respondido e autorizado a apresentar o seu testemunho.

Ao Gilles Jobin pelo seu entusiasmo, total disponibilização de informação e colaboração. À Melanie pela colaboração na disponibilização de informação e por ter sido incansável.

À professora Maria João Alves pelas suas sugestões e amizade.

À Alice e ao José, por me terem apoiado incondicionalmente nas necessidades logísticas que implicaram ser mãe, professora e estudante.

Ao José, à Helena, ao Alexandre e à Iva, pela força e ajuda que disponibilizaram ao longo deste processo. À minha mãe Helena pelo exemplo de vida que representará sempre para mim. Ao meu pai José por ter sido o grande impulsionador deste processo.

Ao Pedro pela força e coragem que me deu, e às minhas filhas pela motivação de vida que representam para mim.

Resumo

[Palavras chave]

Conceitos Operatórios, procedimentos coreográficos, *random*, Acaso, Forma, Espaço, Tempo, Corpo presente, composição, referencial interno.

[Resumo]

Esta dissertação articula os seguintes conceitos: o espaço, o tempo, a forma e o corpo no discurso coreográfico contemporâneo. Para atingir este objetivo vamos concentrar-nos na obra **Delicado** de Gilles Jobin.

De modo geral, a hiperbolização da aceleração da temporalidade, a transformação do espaço urbano e das relações culturais, e a presença do corpo performativo imanente constituem um novo arquétipo na arte, que detetámos no trabalho de Jobin.

Os nossos argumentos incluem a nossa experiência como *performer* e coreógrafa assim como o contributo teórico de autores e artistas como Gil, Lepecki, Bachelard, Hall, Focillon, Virilio, Tércio, Fazenda, Banes, O'Reilly, Stockhausen, Cage, Melo, Moura, Vieira, Carneiro e Oliveira. As referências a autores e artistas da área da dança e de outras áreas artísticas a que recorremos cruzam conceitos sociais e artísticos que adotámos para analisar a obra coreográfica de Jobin. Desta forma a nossa dissertação argumenta que as ferramentas conceptuais que Jobin utiliza não só redefinem os procedimentos que Cunningham criou com o Acaso, como inovam o campo da dança contemporânea.

Abstract

[Keywords]

Operation concepts, choreographic procedures, random, chance operations, form, space, time, body presence, composition, internal referential.

[Abstract]

This thesis deals with the following concepts: form, space, time and body in contemporary dance. To do this we are focusing our enquiry in the work **Delicado** of Gilles Jobin.

In general terms, the hyperbolization of the acceleration of temporality, the transformation of urban space and cultural relations, and the immanent presence of the performing body build a new archetype in art, which we are detecting in Jobin's work.

Our arguments include our own experience as performer and choreographer as well as the theoretical contributions of authors and artists such as Gil, Lepecki, Bachelard, Hall, Focillon, Virilio, Tércio, Fazenda, Banes, O'Reilly, Stockhausen, Cage, Melo, Moura, Vieira, Carneiro and Oliveira. Essentially, the contributions made by authors and artists coming from dance and other disciplines are crossing the social and artistic concepts that we adopt to analyse Jobin's artistic work. Thus, our thesis is that the conceptual tools used by Jobin are reframing his own choreographic composition, innovating procedures as the Cunningham's change operations, and reshaping the field of contemporary dance.

ÍNDICE GERAL

Capítulo I – INTRODUÇÃO.....	1
Motivação da pesquisa.....	2
Dinâmica criativa	4
Objetivos do estudo.....	7
O Espaço, o Tempo (ritmo), a Forma e o Corpo.....	10
A Obra Coreográfica de Jobin.....	13
Organização da pesquisa.....	17
Capítulo II – PROBLEMÁTICA E METODOLOGIA	19
1. Problema	20
Porquê Gilles Jobin?	21
2. Revisão da literatura	21
Espaço, Ritmo, Forma e Corpo na dança contemporânea.....	22
2.1 Pensar a prática a partir da teoria: autores de referência.....	23
2.1.1 Espaços urbanos e suas estruturas.....	23
2.1.2 Espaços de interação.....	24
2.1.3 Espaço e reverberações	27

2.1.4 Ritmo	32
2.1.5 Ritmo, Instante e Duração	34
2.1.6 Ritmo e Espaço: hierarquias e diferenças	37
2.1.7 A Forma.....	38
2.1.8 Arquitetura: as formas no espaço	40
2.1.9 O corpo como matéria.....	41
2.1.10 Espaço, Ritmo, Corpo e Forma: reverberações	46
2.2 Produzir a teoria a partir da prática: criadores de referência.....	48
2.2.1 Espaço na produção	49
2.2.2 Espaço de criação no Tempo	51
2.2.3 Tempo, Espaço e Corpo	53
2.2.4 Forma aberta	55
2.2.5 O Espaço e o Tempo	60
2.2.6 O Corpo: habitante de espaços, formas e tempos contemporâneos	61
Capítulo III – CONCEITOS OPERATIVOS E PROCEDIMENTOS COREOGRÁFICOS	65
1. Coreografia e Composição.....	66
1.1 Ballet de cour	67
1.2 Ballet d'action	69
1.3 Ballet Romântico	70
1.4 Desenhos geométricos no espaço	72
2. O cair dos cânones	75
3. Procedimentos inovadores na composição coreográfica	82
3.1 Descentralização do Espaço.....	83

3.2 Acaso e Cunningham	85
3.3 Improvisação	90
Capítulo IV - O PERCURSO DE UM CRIADOR CONTEMPORÂNEO	95
1. Gilles Jobin e a “nova dança”	96
2. O Espaço, a Forma, o Ritmo e o Corpo no processo de trabalho de Jobin	104
3. Procedimentos inovadores na composição coreográfica	111
3.1 Improvisação	111
3.2 Acaso/ <i>Random</i>	116
3.3 Vivência multicultural	117
4. “Delicado” – Processo de trabalho	119
Capítulo V – CONCLUSÃO	133
Bibliografia e fontes de estudo	145
Anexos	157

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. G. Jobin	96
Figura 2. "A+B=X" de G. Jobin. [http://www.gillesjobin.com]..	99
Figura 3. "Moebius Strip Ring". [http://www.gillesjobin.com].	101
Figura 4. "Delicado" de G. Jobin. [Cie, Gilles Jobin].	124
Figura 5. "Delicado" de G. Jobin. [Cie, Gilles Jobin].	126
Figura 6. "Delicado" de G. Jobin. [Cie, Gilles Jobin].	127
Figura 7. "Delicado" de G. Jobin. [Cie, Gilles Jobin].	128

Capítulo I – INTRODUÇÃO

Motivação da pesquisa

Durante 23 anos de carreira como intérprete e criadora, desenvolvemos uma percepção do espaço cénico, que nos levou a uma reflexão sobre o espaço, o tempo, a forma e o corpo na composição coreográfica, ora vertida neste estudo que apresentamos no âmbito do curso de Mestrado em Performance Artística – Dança.

Tendo passado por teatros com as mais variadas construções arquitetónicas e visitado em detalhe os seus interiores, apercebemo-nos de que esses universos espaciais intervêm com um contributo determinante nas criações coreográficas aí realizadas. Queremos com isto dizer que independentemente da identidade própria de cada criação coreográfica, esta ao ser recriada absorve o imaginário e a ambiência do espaço que a envolve.

Nesta itinerância, assimilámos também diversos idiomas e culturas distintas, na criação de obras coreográficas. Pudemos experienciar diferentes motivações por parte dos criadores, diferentes ideias, que ganhavam corpo (conteúdo) através de processos diversificados de criação.

Neste processo cumulativo de experiência artística, além dos elementos externos envolventes, acrescentamos o olhar do intérprete como fator inerente à criação coreográfica contemporânea.

O olhar do intérprete contemporâneo traduz-se também na sua capacidade de intervir em tempo real na criação coreográfica. A este contributo designamos de “quarto olho”¹.

Neste sentido, consideramos a criação coreográfica contemporânea duplamente transitória e irrepetível. Não apenas se esgota naquele dia e naquela apresentação, como renascerá noutra ocasião parcialmente reformulada, ou melhor dizendo, recriada. Este aspeto duplamente transitório, ao invés de carregar um carácter negativo, transporta a expectativa e a possibilidade lúdica de cada espaço e o contributo da mundividência de cada intérprete.

A rotina da reposição coreográfica é agora substituída pela recriação. Neste sentido, a recriação funciona como a repetição de uma mesma obra que passa por um processo de criação em tempo real sempre que é apresentada ou ensaiada, devido aos procedimentos que utiliza no seu processo criativo de apresentação. Em contraste, a reposição é uma obra que é ensinada a um conjunto de bailarinos, tendencialmente semelhantes aos que compõem o elenco da criação original. Esta aprendizagem tem como objetivo fazer uma aproximação o mais leal possível à criação original, não atendendo a que os intérpretes envolvidos no processo são seres únicos

¹ Na terminologia de ensaio em companhias profissionais é usual chamar ao professor, ensaiador ou criador o “terceiro olho”. Designámos por “quarto olho” a capacidade e a responsabilidade que é atribuída aos bailarinos por alguns coreógrafos, criando assim uma nova geração de intérpretes distinta da que nos precedeu. Se o intérprete tem a possibilidade de escolher e de se envolver quadridimensionalmente no momento da apresentação, está a criar em tempo real, é obrigado a ter uma visão imaginária do que está a decorrer e, decidir, agir, com a tomada de decisão de terceiros ou mudar o rumo do que está a acontecer. Consideramos, portanto, esta designação de “quarto olho” para fazer distinção deste novo intérprete.

e irrepetíveis, tal como os do elenco original. Este é um processo comparativo e consideravelmente frustrante tanto para quem aprende como para quem tem a responsabilidade de repor a obra, não deixando de ser um desafio interessante pela tentativa de ultrapassar os limites da nossa identidade artística para representar algo que pode ser inadvertidamente diferente daquilo que representamos como artistas e indivíduos.

A recriação opera nos moldes de um novo projeto de vida; o corpo, o outro e a sua presença, a luz e os espaços articulam-se e interagem em novas configurações².

Dinâmica criativa

Enquanto intérpretes, estamos num espaço, num ponto, com uma relação espacial e temporal em relação ao outro. Deslocamo-nos em direções precisas e com objetivos práticos que nos foram previamente indicados. Somos o “quarto olho”, aquele que está dentro e observa o que está dentro, mesmo quando olha para fora. Designamos esta posição como referencial interno.

O papel do coreógrafo é distinto. Este manuseia uma panóplia de elementos com que constrói a obra.

² Ao mencionar espaços no plural, referimo-nos à miríade dos conceitos associados aos espaços e os passos na vida de uma obra coreográfica. Apesar de ser uma generalização, esta é ensaiada num espaço, dançada e viajada em muitos outros.

Colocamo-nos de fora, estamos a criar, somos o terceiro olho, aquele que vê o todo, que consegue analisar e criticar o quadro coreográfico. Designamos esta posição como referencial externo.

O interesse pelo espaço, pelo ritmo e pela forma seguiu aquela entidade que primeiramente é disciplinada na formação de um *performer* – o corpo. O corpo performativo, aquele que executa e que comunica.

Na nossa experiência como coreógrafa, iniciada em Moscovo no âmbito dos nossos estudos na Universidade de Artes Dramáticas de Moscovo, experimentámos os limites do corpo e, com o passar dos anos, tivemos vontade de extravasar as suas regras coordenativas, trabalhando em polifonia gestual. Esta perspetiva manifesta-se na peça **Senta-te** (Simas, 2005)³, na qual também nos interessámos pelo espaço, pelo ritmo e pela forma de modo mais analítico. Tínhamos tido a oportunidade de fazer uma pesquisa ligada à forma do gesto, usando os exemplos polifónicos explorados por Bach e recriados por outros compositores. No entanto, o gesto sofria de uma limitação; a da coordenação de múltiplos ritmos com diferentes partes do corpo. A polifonia gestual desenvolvida em **Senta-te** mostrou-se particularmente eficaz embora as formas que criámos se tenham cristalizado no tempo, aguardando novas ocasiões para serem retomadas e desenvolvidas.

Também a estrutura da obra em forma aberta foi questionada nesta composição. Quadros sucessivos desenrolam-se no mesmo espaço de

³ Senta-te – Peça coreografada por Teresa Simas, em 2004, no âmbito da Box Nova no Centro Cultural de Belém.

tempo e têm uma duração variável. Nesta obra, o espaço e o tempo foram abordados através do questionamento da imobilidade. A imobilidade do *performer*, a pausa, ou a desaceleração rítmica, criam momentos tão lentos que o movimento se torna impercetível. Pretendemos dar ênfase à presença do corpo e entregar-lhe o momento de estar presente através da responsabilidade do seu referencial interno. Nesta criação, que considerávamos ter sido construída de modo tão hermético por nos sentirmos cercados por uma caixa preta, (a Black Box, CCB), redescobrimos outras variantes do espaço, da forma do tempo (ritmo) e do corpo.

Os locais que existiam numa caixa preta eram inúmeros, a cor e a luz que recebiam esses locais transformavam o espaço e alteravam a nossa percepção. Qualquer localização e direção criariam espaços habitáveis.

Ao analisármos este conceito tornou-se inevitável o encontro com o ritmo e a forma. Estavam sempre presentes a modificar a percepção e sugestão do referencial externo (o criador).

O que nos tinha despertado no trabalho coreográfico de Cunningham, no *Cunningham Institute*, em Nova Iorque, ou o trabalho criativo de coreógrafos contemporâneos, como Preljocaj, Bagouet, Monty, Carolino, Chouinard, Roriz, Horta, Jobin e Tankard, para nomear alguns, era a prática dos procedimentos inovadores relacionadas com a improvisação, o *Acaso*, a presença e a responsabilidade de um intérprete na interação com o criador e a criação. Sentimos a necessidade imperativa de estudar e aprofundar um

conhecimento teórico que nos permitisse o desenvolvimento da nossa matéria criativa.

Objetivos do estudo

Nesta dissertação pretendemos, como referido, aprofundar os elementos espaço, forma, ritmo e corpo na criação coreográfica, socorrendo-nos do prisma interdisciplinar dos estudos artísticos, na área da arquitetura, das belas-artes, da música e evidentemente da dança. Recorremos também a pensadores contemporâneos que têm colaborado na compreensão do desenvolvimento da dança através das suas pesquisas e reflexões estéticas.

Com o coreógrafo suíço Gilles Jobin⁴, apercebemo-nos de que as fórmulas a que a dança recorria para coreografar seriam um assunto de estudo pertinente.

Questionamos nas nossas criações procedimentos coreográficos. Por exemplo; o que leva dois bailarinos ao contacto? Para que recorre o coreógrafo ao uníssono? Cada ser humano é diferente e não se move em uníssono na natureza, no entanto, este é um paradigma que aparece ainda em muitas composições coreográficas atuais. Por que se coreografam solos? Continuará o ser humano, a caminhar em solidão? (Rilke, 2007). Onde se encontra a ação principal, na ideia? A imobilidade será uma “força em movimento”?

⁴ Os elementos biográficos de Jobin serão apresentados ao longo desta dissertação, em especial no capítulo IV.

Estas perguntas resultam da convergência entre a nossa própria experiência como intérprete e criadora e do acompanhamento prático e teórico de uma parte do processo criativo de Jobin. Estas questões suscitaram outras que desenvolveremos posteriormente e que se prendem nomeadamente com a improvisação, o Acaso e o *random*.

Como investigadora, o nosso interesse é essencialmente o de desenvolver e aprofundar conhecimento histórico e estético no quadro euro-americano da dança, visto termos recebido uma larga parte da nossa formação na europa de leste (Rússia e Ucrânia). Nestes países, o universo da dança é de tal forma vasto que faz com que se tivesse desenvolvido uma história da dança paralela, igualmente válida e rica, que naturalmente assimilámos.

A proposta desta pesquisa é a de fazer uma análise à importância do espaço, do tempo, da forma e do corpo presente como elementos cénicos, motivos de criação e encontro com a arte contemporânea, no âmbito da dança. Como intérprete e criadora, testemunhamos que o enquadramento dos corpos no espaço converge na criação contemporânea para um elemento tão importante como o corpo *per se*. O corpo tem sido o cerne absoluto na arte coreográfica: é o seu instrumento principal. É usado pelo coreógrafo para projetar além do virtuosismo técnico do intérprete; as relações humanas, os problemas sociais e todo um tecido emotivo e dramático.

O corpo pode, inclusivamente, ser entendido como a tela e o pincel do coreógrafo e tem sido central em todo o desenvolvimento da história da dança. Por exemplo, Noverre, que quis despir o corpo de máscaras e de mo(vi)mentos supérfluos, para poder desenvolver a sua mais importante conceção do que era a dança, os *Ballet D'action*, já no século XVIII, usava a relação corporal para tecer matéria emocional, para discursar de forma não-verbal⁵.

Desenvolvia-se um percurso histórico que chega agora a extremos, como a *Body Art*.

Outro dos objetivos deste estudo, embora secundário por não querermos dispersar a atenção do objetivo principal, é o de contextualizar e situar Jobin na nova dança europeia.

Como declara Lepecki, “Dance silently moves towards its future only to reveal it as a vast amnesiac past.” (Lepecki, 2004, p. 24). Na realidade poucos são os coreógrafos que deixam um legado. A efemeridade do reconhecimento artístico, que é mais evidente nas artes performativas, tem sido amplamente discutida. Assim, por exemplo, Moura, no artigo publicado no *Jornal de Letras*, escreveu:

“ (...) basta uma viagem, mesmo veloz, pela história do último século. Dos muitos milhares de empenhados artistas só vai ficando registo de algumas centenas. E só daqueles que de algum modo inovaram e foram capazes de criar um meme original. (...) Richard Dawkins propõe para a cultura o conceito de meme, em analogia com aquilo que o gene é para a

5 “A dança como o teatro fica para além da palavra.” (Melo, 2011, entrevista).

vida. Ou seja, uma unidade mínima de cópia ou imitação que passa de geração em geração através da sopa cultural. (Moura, 2006, JL).

A forma da matéria é também um dos conceitos que abordaremos. A matéria nesta pesquisa dirá respeito à corporalidade, ao gesto e ao momento de decisão nas ações.

Outra das razões que nos leva a mencionar esta questão, a da forma, está relacionada com o tempo formal de uma coreografia. A forma de uma obra coreográfica está, de modo geral, limitada por um tempo de duração, assim como afirma Howell, quando cita Lacan acerca do ritmo de vida: “Lacan, however, identifies the rule of the clock with the malaise of our century.” (Howell, 1999, p. 165).

Neste contexto, olharemos igualmente para a forma de modo transversal ao da temporalidade e às subdivisões de que é composta cada obra.

O Espaço, o Tempo (ritmo), a Forma e o Corpo

O espaço é parte viva da nossa ancestralidade, é através dele que construímos a nossa relação com o outro. Pretendemos explorar, apreender e decodificar o espaço na composição coreográfica contemporânea. Como refere Hall: “No matter what happens in the world of human beings, it happens in a spatial setting (...)” (Hall, 1990, XI).

As convenções espaciais sociais organizam-se através da diplomacia e também através da exploração e descoberta de novos território, como a guerra. A organização espacial do ser humano não é estranha aos fenómenos sociais da fome, da riqueza e da hierarquização social.

De igual modo, a composição coreográfica tem uma hierarquia espacial e social que se tem vindo a diluir a par dos novos procedimentos e influências democráticas na organização social e espacial atual. A hierarquização espacial acompanha mudanças sociais e influencia-as. A arte coreográfica desenvolveu novos territórios e redescobriu novos paradigmas na organização dos espaços, das formas, dos ritmos e dos corpos.

Como afirma Tércio, "a coreografia de Jobin constitui uma maneira do corpo pensar o espaço" (Tércio, 2006). Seguindo o pensamento deste autor, é o corpo que pensa o espaço, explorando as suas múltiplas possibilidades. O corpo viaja para além de si, pretende ser um espaço que integramos e se torna simultaneamente nosso e do instante (tempo) em que esse corpo percorre um espaço.

Imaginemos que entramos num espaço amplo e vazio. Percorremos esse espaço, até ao centro? Abordamo-lo da porta (se existir)? Cada ser humano teria uma reação distinta, pensamos. Suponhamos que entramos, caminhamos, paramos e aguardamos um momento, em silêncio.

Passamos mentalmente ou fisicamente por esta experiência e confrontamo-nos com vários elementos: o espaço, o tempo (ritmo), forma e o corpo.

O tempo, porquê? Porque o tempo está omnipresente? Porque é um elemento que está fora do nosso controlo? O tempo⁶ pode ser comum em variadíssimas pesquisas, mas tem um significado diferente para todas elas.

Ainda na experiência anterior, quando entramos no espaço vazio, o percorremos e paramos, envolvemo-nos por completo na sua essência. A percepção desse espaço é hiperdimensionada por todos os elementos: sentimos o espaço, ouvimos o tempo, sentimos um ritmo e escutamos o espaço acústico. A forma junta-se ao espaço e ao ritmo, para completar um conjunto de conceitos, que são indissociáveis, numa obra de arte e em particular na composição coreográfica.

O nosso corpo, a matéria que veicula essa experiência e que percecione e avalia as sensações físicas e mentais naquele instante, junta estes elementos para interagir. Ainda que transitórios, estes instantes que compõem uma obra coreográfica ficam inscritos na nossa imaginação.

O reconhecimento das formas chega ao nosso universo percetivo através do conhecimento intrínseco do seu significado. O espetador tem um mundo de signos pessoais e culturais que vão ser determinantes na apreciação e na empatia com uma obra de arte. Naturalmente, a forma congrega a percepção visual, que desempenha um papel determinante “ (...) no ser multissensorial que somos.” (Hall, 1990, p. XI).

Focillon acrescenta acerca da obra de arte, que a forma aparece em tudo o que a rodeia. A forma e a sua relação com o espaço, com a ação, com

⁶ Nesta pesquisa, usaremos os termos **tempo**, **espaço acústico** e **ritmo** para projetar o conceito Tempo de modo a facilitar a compreensão do campo de análise.

a matéria e com o espírito criam um universo metafórico autónomo. “Les relations formelles dans une oeuvre et entre les oeuvres constituent un ordre, une métaphore de l’univers.” (Focillon, 1981, p. 6).

Consideramos assim que na criação existe um universo que interage com as diversas formas de arte e é indissociável da vida social, do ser humano e por sua vez do criador.

Procuramos também encontrar motivações e soluções que têm sido propostas pelos que têm a responsabilidade de transformar a paisagem exterior e interior e de criar novos paradigmas, novos arquétipos que revolucionam modos de vida e nos envolvem em mundos constituintes dos seus pensamentos formais.

Os criadores são o espelho da sociedade em transformação veloz. Acompanham, em tempo real, os sucessos e as falhas humanas. Com as suas criações questionam esses acontecimentos, mas também criam novas dúvidas e revelam universos escondidos.

A Obra Coreográfica de Jobin

Jobin é um criador contemporâneo que representa de modo paradigmático uma geração de criadores que usufruiu do culminar de dois momentos históricos catalisadores: o princípio do século XX e os anos sessenta. Com Jobin, identificámos vetores que se cruzam nesta pesquisa e nos farão ir ao encontro do objeto de estudo da dissertação: o espaço, o tempo, a forma e o corpo na composição coreográfica.

Na sua composição coreográfica, o corpo, veículo central, manipula um espaço que ocupa, movendo-se de forma racional/emocional, e experiente nesse espaço, lutando contra um tempo e um ritmo que é estipulado pelo tempo de duração da apresentação da obra, descobrindo novos universos a cada instante.

O percurso do corpo performativo contemporâneo (*performer*) vai ser perscrutado durante o decorrer da dissertação e com este tema, alguns dos coreógrafos que trouxeram novos conceitos para a arte coreográfica contemporânea.

Na dança os corpos são esculturas humanas, que percorrem trajetórias e elaboram construções geométricas: quadrados, linhas, filas, círculos, xadrez, etc. A dança tem justamente a qualidade de criar uma espessura tridimensional neste mundo bidimensional, criando formas que constroem desenhos, numa matéria com vida: os bailarinos no palco em movimento.

“As formas atravessam o tempo e vão-se plasmando em diferentes signos com diferentes significados ao longo das épocas em função dos seus artistas.” (Focillon, 1981, pp. 15/ 17).

Segundo Focillon, a forma é ativada pela dinâmica da ação, ou seja, pela articulação dos conceitos ritmo e espaço. Com Jobin encontramos esta dinâmica, através de procedimentos que reconhecemos, na sua horizontalidade espacial, com o modo como ilumina os corpos nus, como ordena uma obra através do caos e de escolhas aparentemente imprevisíveis. Centrado no corpo e na maneira como este pode comunicar,

abrem-se portas a outros elementos que estão presentes, e que podem ser questionados.

Muitos coreógrafos questionam a organização dos corpos no espaço, e o ritmo que os envolve. A tridimensionalidade do ser humano foi ampliada através da obra de vários criadores. Por exemplo: primeiro através da narrativa e mais tarde, na libertação desta, ou então, com a dependência musical e de novo, pela libertação desta. Estes são motes no estudo da composição coreográfica à qual se atribui cada vez mais importância, daí ter surgido um interesse especial sobre estas temáticas, interesses esses que pretendem nutrir a nossa bagagem enquanto criadores.

O encontro artístico com o coreógrafo suíço Jobin foi decisivo na escolha do problema desta dissertação e no percurso que retomámos enquanto criadores. Consideramos que Jobin é um entre muitos criadores de uma geração que se confronta com uma grande diversidade de conceitos.

A criação da obra de arte divergiu para um universo sem regras rígidas e precisas, apontando para uma liberdade de pensamento crítico, herdada de criadores e pensadores que contribuíram fortemente para que fosse possível atingir este patamar. Um desses criadores de referência é Merce Cunningham que segundo Ginot & Michel (2008) foi o responsável por uma verdadeira revolução na história da dança e tem uma influência direta na história da arte em geral.

Na opinião de Gil (2001), Cunningham negou radicalmente todas as formas miméticas sem rejeitar todas as possibilidades do movimento do corpo:

“Toda a gente conhece os traços gerais da coreografia de Cunningham: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cénico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc.” (Gil, 2001, p. 32).

Poderemos dizer que Jobin, sendo um criador fortemente influenciado por Cunningham, herda muitos daqueles procedimentos de composição coreográfica sustentados pelos conceitos do Acaso e da descentralização do espaço.

É um criador também afetado pela hiperbolização da aceleração da temporalidade, da transformação do espaço urbano, das relações culturais e da presença do corpo performativo imanente.

Para compreender estas transformações, recorreremos a autores que analisam o contexto social desta geração de criadores, de que é exemplo Paul Virilio:

“Faced with an accelerated temporality which affects mores and Art as much as it does international politics, there is one particularly urgent necessity: to expose and to exhibit the Time accident. (...) Turning around the threat of the unexpected in this way, surprise becomes a subject for research and major risks a subject for exposure and for exhibition, within the framework of instantaneous telecommunications.” (Virilio, 2007, p. 1).

Nesta dissertação, para compreender as transformações espaciais, sociais e urbanas, tivemos em consideração Hall, Virilio e Bachelard; para

análises artísticas do espaço cénico, tivemos em consideração Tércio, Fazenda e Melo; para estudar a relação da obra de arte com a forma, recorreremos nomeadamente a Focillon e Vieira; para análise do estudo do ritmo debruçámo-nos sobre autores como Batalha e Nattiez, compositores como Cage, Boulez e Stockhausen. Finalmente, para analisar as questões da presença do corpo no palco, socorremo-nos de Lapedcki, Ribeiro e Gil.

Organização da pesquisa

Apresentaremos no capítulo II o problema e o suporte teórico, identificando previamente o problema deste estudo e avançando com a revisão da literatura de autores. Abordaremos também o pensamento prático e conceptual de criadores contemporâneos, incluindo alguns provenientes de outras disciplinas que não a dança, como a música e a arquitetura.

No capítulo III, apresentamos os conceitos operativos fundamentais na composição coreográfica e os procedimentos inovadores mais evidentes na história da dança europeia e americana. No capítulo IV, centramo-nos sobre a obra de Jobin, procedendo à descrição do seu processo de trabalho e respectivas influências estéticas, utilizando para o efeito entrevistas realizadas com o próprio e documentação facilitada pela *Cie Gilles Jobin*. Considerámos também as nossas próprias notas, registadas em caderno de campo, no processo de investigação deste coreógrafo.

No capítulo V, apresentamos a conclusão do estudo, certamente em aberto, levantando questões sobre o modo como o contexto social influencia os processos de trabalho na composição coreográfica contemporânea.

Este estudo contém ainda um conjunto de anexos em suporte digital, que servem de documentos de apoio da pesquisa, fornecendo ao leitor material para uma abordagem ainda mais aprofundada de alguns dos temas tratados.

Capítulo II – PROBLEMÁTICA E METODOLOGIA

Neste capítulo, primeiramente procuramos fazer uma reflexão acerca das questões fundamentais desta pesquisa. Em segundo lugar, apresentamos a metodologia que desejamos aplicar, que assenta essencialmente na revisão da literatura combinada com o trabalho de campo próprio das ciências sociais e humanas. É importante também referir que os métodos de trabalho adotados se aproximam daqueles que são designados internacionalmente como "*practice based research*". Dedicaremos o subcapítulo 2.2 a autores de referência e o subcapítulo 2.3 a criadores de referência. Recorremos a diversos pensadores de diferentes disciplinas, assim como a criadores de outras áreas artísticas.

1. Problema

Como é que o discurso coreográfico contemporâneo se articula com os novos paradigmas do espaço, do ritmo, da forma e do corpo contemporâneo performativo?

A pergunta anterior constituiu o ponto de arranque deste estudo. No entanto, a amplitude do problema, definido na forma anterior, cedo aconselhou a identificar um universo de estudo mais contido pelo que decidimos centrar-nos sobre a obra de Jobin, nomeadamente sobre a coreografia **Delicado**.

Porquê Gilles Jobin?

A escolha deste coreógrafo prende-se com o facto de se tratar, na nossa perspetiva, de um criador paradigmático e modelar, representativo de uma geração que está ligada à chamada “nova dança europeia”.

Neste sentido, o problema inicialmente definido pode ser especificado como uma busca da articulação dos paradigmas do espaço, do ritmo, da forma, e do corpo, na obra **Delicado** de Jobin.

2. Revisão da literatura

No decorrer das leituras efetuadas no âmbito desta dissertação, um leque muito abrangente de ideias, autores e criadores foram surgindo. Devido às características a que obedecem dissertações deste género, fomos obrigados a fazer escolhas, que não consideramos fechadas, pelo contrário, estamos cientes de que apenas afluímos um vasto território de investigação. Ainda assim, consideramos que os autores que foram escolhidos são muito estimulantes e as referências encontradas fundamentais para a pesquisa.

Durante a pesquisa, e por sabermos que estudos semelhantes existiam em áreas artísticas que não a dança, ponderámos na leitura desses estudos e achámos que se enquadrariam de modo relevante nesta investigação. Dedicámos um subcapítulo da revisão da literatura a pesquisas realizadas por criadores exteriores à dança, com o objetivo de complementar a nossa investigação.

Espaço, Ritmo, Forma e Corpo na dança contemporânea

Tratando-se de uma dissertação que articula categorias, que também funcionam como paradigmas e são conceitos de uma amplitude considerável foi necessário considerar, uma amplitude equivalente, no que diz respeito às referências utilizadas, num estudo que tem caráter exploratório mas não teoricamente exaustivo. Procurámos selecionar autores de referência no contexto das questões do espaço, do tempo, da forma e do corpo, que permitissem elucidar direta ou indiretamente a presença do corpo no espaço teatral.

O recurso a autores exteriores ao campo da dança parece-nos essencial para cruzar ideias e conceitos, numa postura indispensável na reflexão sobre estas matérias. Tivemos em consideração o leque de autores e pensadores já referidos. Neste estudo exploratório, recorreremos a compositores, como Boulez, Stockhausen e Cage, por serem criadores revolucionários no campo da composição musical e por influenciarem o curso da história de arte, ou foram eles próprios sujeitos a influências de novos paradigmas ligados à criação artística e influenciados por pensadores ou criadores da sua geração, ou gerações precedentes, e pela evolução tecnológica.

A referência feita à arquitetura tem o contributo de Vieira. É em parte relativa ao paradigma do espaço que se articula num movimento perpétuo com o ritmo e as formas. Formas estas em constante mutação na vida urbana reverberando essas constantes transformações na vida artística.

2.1 Pensar a prática a partir da teoria: autores de referência

2.1.1 Espaços urbanos e suas estruturas

Hall, um antropólogo nascido nos Estados Unidos da América no início do século passado, estudou o comportamento do ser humano contextualizando-o na ação temporal, espacial e na linguagem gestual. Pesquisa essa que denominou de *proxemics*⁷. Estes estudos, de particular relevância para a época, tiveram um impacto imediato na administração do espaço urbano por jovens arquitetos.

Hall em *Hidden Dimension* escreve: “One of my objectives has been to communicate to architects that spatial experience is not just visual experience, but multisensory.” (Hall, 1990, p. XI).

O antropólogo tinha uma visão radical do futuro no qual os seres humanos correriam o risco de extinção por falta de espaços adequados à sua

⁷ Hall faz uma pesquisa extensa sobre questões como: relações interpessoais, interculturais e espaciais. Hall designa o estudo do espaço de proxémia. Em *The Hidden Dimension* escreve: “ (...) the term proxemics is used to define the interrelated observations and theories of man's use of space”. “The study of how man unconsciously structures microspace the distance between men in the conduct of daily transactions, the organization of space in his houses and buildings, and ultimately the layout of his towns.” (Hall, 1963, p.103). “ (...) the study of the ways in which man gains knowledge of the content of other men's minds through judgements of behavior patterns associated with varying degrees of [spatial] proximity to them.” (Hall, 1990, p.41). “ (...) the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture.” (Hall, 1990, p.1).

sobrevivência natural. Hall sensibiliza-nos com a descrição de experiências que efetua e/ou que observa de animais que por razões de *stress* habitacional (por exemplo: falta de espaço) correm o risco de extinção. Seduziu-nos particularmente o trecho em que Hall afirma sermos um ser multissensorial, muito embora, esta afirmação conheça muitos autores e reflita o percurso que tem sido efetuado nos estudos do ser humano.

Um dos objetivos de Hall foi o de sensibilizar os arquitetos da sua geração, como referido, de que os espaços não são apenas visuais, e que cada ser humano tem uma percepção diferente na capacidade de imaginar um espaço por construir. Já os arquitetos são profissionais que nutrem esta capacidade, e deste modo assumem a responsabilidade de atuar em conformidade com as características e necessidades que o ser humano reivindica: espaços habitacionais fechados construídos no seio da natureza. Neste tópico, particularmente apaixonante em *The Hidden Dimension*, Hall realiza a tentativa de democratizar os espaços urbanos através da construção, não esquecendo que tudo na urbe é uma extensão do ser humano. Uma casa e os objetos são parte integrante do nosso corpo.

2.1.2 Espaços de interação

Em *La poetic du Space*, Gaston Bachelard, refere-se de modo poético à casa onde nascemos, como estando inscrita para sempre no nosso interior. Ela dita-nos a hierarquia funcional do que consideramos habitável, e é o

primeiro mundo do ser humano antes de este ser “lançado ao mundo”⁸. (Bachelard, 2010). O mundo onde nos cruzamos entre ritmos, formas e espaços partilhados.

O espaço, a sua organização e o seu impacto sobre as relações interpessoais e sobre a imagem corporal estão intrinsecamente ligadas ao comportamento social no ser humano, que por sua vez se revelam culturalmente através dos nossos atos, ideias e história (Hall, 1990). O modo como estes comportamentos se refletem na arte, mais especificamente na composição coreográfica e no aspeto histórico e estético, é contextualizado socialmente criando novos signos de comportamento diários.

O ser multissensorial realiza competências, experimenta novo conhecimento, partilha sentimentos e trabalha em espaços públicos. Estes espaços têm uma arquitetura muito particular de cultura para cultura: na hierarquia do espaço de trabalho, no modo como se partilham espaços e como se organizam equipas e até mesmo na noção do significado do ritmo de trabalho. A consciência da partilha do espaço entre pessoas que trabalham juntas, a distância que guardam umas das outras quando se cumprimentam, as habitações tradicionais e contemporâneas que constroem, e um universo de regras e comportamentos similares definem as suas culturas. As particularidades caracterizadas e catalogadas por Hall (1990), no aspeto espacial revelaram muitas questões incompreendidas. Vamos focar-nos brevemente em algumas destas particularidades. As relações de

⁸ “jeté au monde”(Bachelard, 2010, p. 26). Mais à frente, na mesma página, Bachelard explica o significado desta expressão, explicando que ser lançado ao mundo será o momento em que o ser humano entra em contacto com a hostilidade humana, torna-se consciente da hostilidade do universo.

proximidade têm origem no julgamento do comportamento do outro, a distância entre nós e o próximo. Este comportamento é primeiramente avaliado através da maneira como este outro realiza tarefas, o modo como se relaciona com conhecidos ou desconhecidos e até mesmo a relação que tem com amigos e familiares.

Este antropólogo assinala e relata-nos situações diplomáticas caricatas, onde o desentendimento imperou por ignorância do significado de ações e comportamentos de ambas as partes. Em situações solenes, e de muita formalidade onde se discutiriam questões de intercâmbio político, a linguagem corporal foi determinante para o entendimento de cada uma das culturas que se encontrava reunida. É aqui que se vai estabelecer o sucesso ou insucesso de relações sociais futuras.

Outro aspeto é o odor, este é também um estímulo a lembrar, assim como o visual que se apresenta, o que exibimos por fora. O ser humano assume padrões visuais e posturas culturais que o influenciam diretamente, (Hall, 1990). Na Europa, por exemplo, o nosso aspeto muda com muita frequência, criámos uma indústria que denominámos de MODA e tememos estar longe desses padrões. Este temor tem como base o modo de vida que temos vindo a desenvolver e reflete-se fortemente na arte.

Ainda na temática sobre a interpretação do uso do espaço pelos seres vivos, Hall conduz uma pesquisa extensa organizando modelos passíveis de serem catalogados e compreendidos, levando-nos a conceber o mundo que nos envolve muito além do indivíduo *per se* e da sua cultura. O ser humano,

por ser pró-ativo é surpreendente na sua capacidade de transformação do espaço, depois integra-o e assimila-o fazendo renascer um novo ser social.

Deste modo, as transformações sociais nos últimos cem anos deixaram uma marca profunda na conduta das relações sociais e culturais, que se foram refletindo na arte, autorizando formas por vezes chocantes e tantas outras revolucionárias do ponto de vista social.

2.1.3 Espaço e reverberações

O espaço territorial atinge transformações quase inimagináveis no século passado com a construção massiva de novas e gigantescas cidades. Surge a consciência dos limites espaciais que o globo terrestre nos oferece e um novo medo (Gil, 2010)⁹, o de não haver espaço habitável para tantos os que nos tornámos seres na Terra. O de não existirem meios suficientes e passíveis de deixar viver com algum conforto os que a habitam. Citando Hall, “The balance of life in the use of space is one of the most delicate of nature.” (Hall, 1990, p.44).

O espaço é pois um dos principais agentes comportamentais no ser humano que é também o primeiro motivo para iniciar e perpetuar as guerras. “The history of mankind’s past is largely an account of our efforts to wrest space from others and to defend space from outsiders. (Hall, 1990, p. 44).

Hall faz estudos diplomáticos, concluindo que os países que estabelecem relações diplomáticas mais eficazes e consequentes têm por

⁹ Gil menciona este elemento – o medo - numa entrevista na rádio Antena 1 do dia 3 de Novembro de 2010).

norma partilhar laços profundos¹⁰. A diferença cria conflitos. O desentendimento só pode ser ultrapassado através do conhecimento de uma outra cultura seguido de uma análise, relativização e aceitação da mesma.

Questões lançadas por Hall

Embora Hall não aluda diretamente à arte, faz uma afirmação relativa à cultura, encarando-a como um modo de comunicar, (Hall, 1990, pp. 27/28). Ao retratar e analisar a maneira como temos modificado e usado o espaço territorial, Hall envolve-nos numa rede complexa de questões básicas, tais como:

Como construir espaços habitacionais?

Como nos afeta o espaço urbano que nos rodeia?

Que significado tem a organização de espaços produtivos?

A aglomeração provoca stress?

Estas são algumas das questões sócio económicas e políticas, e até mesmo ambientais, colocadas pela pesquisa de Hall, questões essas que são em parte reconhecidas pelo modo de vida atual. Este espaço é também retratado em obras artísticas que trouxeram contributos reflexivos. Lembramos, por exemplo, a obra de Cage: **4'33** em 1952, que não tinha uma nota musical. Estaria Cage deslumbrado pelo ruído de uma cidade? Ou apenas a tentar lembrar-nos do que já era então a insuportável poluição sonora?

10 Países que partilham a mesma língua, passados históricos próximos.

As interligações de Hall são primeiramente criadas num espaço interior, nós próprios: os sonhos, a imaginação e os afetos crescem connosco num espaço restrito, a nossa primeira casa, a casa Onírica, como a designa Bachelard (2010). Aqui, retrocedemos a um outro tipo de interligação com o mundo. Uma teia de pensamentos complexos, que nos acompanha no nosso processo evolutivo, para criarmos o indivíduo único que somos. É a partir das relações que criamos num espaço imaginário e infantil, que construímos os pilares para uma futura noção de bem-estar num espaço físico.

Bachelard (2010) escreve acerca da intimidade, das emoções e do crescimento que um espaço habitacional pode oferecer e de como o procuramos incessantemente durante toda a vida:

“Notre but est maintenant clair: il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la reverie (...) Sans elle, l'homme serait un être dispersé. (...) Elle est corps et âme.” (Bachelard, 2010, p. 26).

Esta casa, este espaço físico que entra na nossa intimidade define a integração na sociedade, permite-nos unificar as nossas memórias, o nosso pensamento e os nossos sonhos. É uma autoridade que enuncia o nosso ser físico e espiritual. Esses sonhos, a imaginação e o espaço que nos restringe ou nos proporciona liberdade, centram-se numa temporalidade e num ritmo, em que esta temporalidade está em constante aceleração. Como considera

Virilio (2007). Não encontramos o refúgio que Bachelard (2010) expressa e que nos permite encontrar a estabilidade e o eixo dentro de nós.

Segundo Virilio (2007), vivemos a Era da ubiquidade dos media e de todos os “*gadgets*” a si associados. Poderá parecer um ritmo físico real, mas é ilusório, já que nos prostramos em frente a um écran e não somos solicitados a agir.

Os dois últimos séculos revelaram uma nova noção de ritmo e temporalidade. Para autores como Virilio (2007), o Progresso em demasia é a causa mais evidente para uma nova instabilidade. Como se constrói em excesso, constrói-se com material de pouca espessura, substituímos o cimento pelo vidro, queremos construir grandes monumentos arquitetónicos de modo ilusório. Vivemos na Era da ilusão e do medo, a casa que Bachelard (2010) descreve foi transformada com a Era tecnológica, essa casa não tem silêncio nem paredes; tem televisões, rádios, *dvds*, colunas de áudio. Para Virilio deixámos de ver de olhos abertos:

“With “teleobjectivity”, our eyes are thus not shut by the cathode screen alone; more than anything else we now no longer seek to see, to look around us, not even in front of us, but exclusively beyond the horizon of objective appearances. This fatal inattention that provokes expectation of unexpected – a paradoxical expectation composed at once of covetousness and anxiety which our philosopher¹¹ of the visible and invisible called PANNIC.” (Virilio, 2007, p. 5).

¹¹ Virilio aproveita a frase de Merleaut-Ponty: “In this world where denial and morose passions take place of certainties people seek above all not to see”, para salientar o seu ponto de vista relativo ao assunto que retratava.

Da casa Onírica, Virilio conduz-nos para o pânico e a ansiedade. Hoje em dia esse pânico e ansiedade estão presentes nas casas, de modo constante e perturbador. Este autor aponta que se de acordo com Hegel, a filosofia representa uma Era concentrada em ideias, teremos de admitir que a ideia padrão do século XX não foi apenas a aceleração da história, mas também a da realidade. Conclui ainda, que no passado, conhecemos os resultados que a velocidade trouxe à política com o futurismo e o fascismo. E que neste momento estamos a viver o efeito que a velocidade trouxe à massa cultural, visto que “tempo é dinheiro”, a velocidade da luz da ubiquidade dos media, significa ter poder para mover multidões “(...) if “time is money”, the speed of the lighth of the ubiquitous media means the power to move the enthralled hordes”. (Virilio, 2007, p.18).

Com os autores mencionados definem-se eloquentes análises daquilo que procurávamos para a dissertação acerca dos temas do espaço e do ritmo. Da intimidade aos espaços coletivos o século vinte redescobriu novos modelos de comportamento em todos os aspetos da sobrevivência e das representações do ser humano através da cultura e da arte. Os valores sociais e éticos, encontram uma necessidade imperativa de serem revistos, esta revisão é uma pesquisa incansável dos pensadores do século passado e deste século e as suas reverberações na arte são evidentes com a *pop art*, a *body art* e outras correntes artísticas radicais.

2.1.4 Ritmo

Se pensarmos agora no tempo, ou no ritmo, como denominámos nesta dissertação, veremos que a discussão entre diferentes autores sobre o ritmo e o tempo é distinta e traz novos paradigmas, sempre que analisado. Com Virilio (2007), a temporalidade de uma Era é analisada, não só através do ritmo que o ser humano impõe na sua vida, mas também, através das imposições que a política social dita. De algum modo, a visão realista de Virilio (2007) sobre a nossa existência faz parte do culminar de uma nova Era. A tecnologia oferece muitas vantagens ao ser humano, mas arrancou pedaços do *modus vivendus* de outras Eras. A pressa de hoje e o modo como teleobjetivamente observamos o mundo cria alguma instabilidade, pois retira processos vinculativos a uma sociedade que assenta em hábitos.

Para compreender esta instabilidade e as suas reverberações, recorreremos também ao conceito de ritmo sob o ângulo musical, tal como é apresentado na enciclopédia *Einaudi*. Na Enciclopédia *Einaudi* o capítulo dedicado à Rítmica/Métrica, começa por explicar: “O modo físico de existência da música é essencialmente temporal”.

De facto, “a música é sem dúvida uma máquina de suprimir o tempo”, escreve Lévi-Straus, na enciclopédia *Einaudi*, Nattiez, 1984, p.298). Ainda nesta Enciclopédia se define o ritmo da seguinte maneira:

“”Rythmos”, segundo os contextos em que é dado, designa a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móbil, fluido (...) Pode então compreender-se que “Rythmos”, significando literalmente “maneira particular de fluir” (Nattiez, 1984, pp. 299/300).

Assim, o ritmo designa a forma no instante e a fluidez no movimento, do próprio ritmo. Quando pensamos na definição que é apresentada na citação acima, não podemos deixar de lembrar outras definições, por exemplo, no estudo efetuado por Batalha (1986):

“Para evitar ambiguidades estabelecemos que os ritmos são **fenómenos** regularmente repetidos no tempo. As estruturas são cadeias de factos que ocorrem por determinada ordem, repetindo-se estas ou não.” (Batalha, 1986, p. 15).

No seu estudo, Batalha define assim o ritmo, através da estrutura que: “ (...) é a lei da reunião das partes num todo, é a lei de integração do sistema.” (Batalha, 1986, p. 16). Batalha inspira-se nos estudos de Fraisse em que este cataloga a duração e a acentuação do ritmo. Estes estudos estão ligados ao ensino da música através do gesto e do movimento. Com a aprendizagem musical iniciam-se pesquisas, que visam o ritmo e o tempo e a tentativa de decifrar o significado do tempo, da duração do instante, da estrutura, da acentuação, da pulsação e das variáveis rítmicas. Ainda Batalha, na sua pesquisa, lembra-nos:

“Depois de Gutsmuths, Bode, Amoros, Ling, Demy e Herbert, apareceu Jacques-Dalcroze (1965) com a rítmica que tinha por finalidade o desenvolvimento do sentido rítmico e musical, a harmonia plástica, o equilíbrio do movimento e a regulação dos hábitos motores. Dalcroze procurou dar um sentido rítmico à atividade motora com o objetivo de dar mais beleza e mais harmonia aos movimentos.” (Batalha, 1986, p. 29).

Dalcroze e Delsarte são nomes incontornáveis na história da dança, inspiraram de modo decisivo criadores como Graham, uma coreógrafa que

deixa um legado rico em conceitos filosóficos na dança através de uma técnica corporal que desenvolve, exatamente através de posturas, respirações e ritmos originais adotados por muitas escolas de referência internacional. Na continuidade de relevantes estudos sobre o ritmo e o tempo, tais como: estrutura, acentuação, pulsação, fluidez, temporalidade; analisaremos, também, aspectos moleculares do tempo: a duração e o instante.

2.1.5 Ritmo, Instante e Duração

Bachelard é um filósofo eclético, deixa obras sobre ciência da arte, da imaginação, do espaço arquitetônico e onírico, e também sobre o tempo. Este autor, em *L'intuition de l'instant*, contrapõe duas teorias diferentes para chegar a uma definição sua, do significado do momento presente. Então apresenta-nos, a de Roupnel que afirma: “ Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant” (Bachelard, 1992, p.17). Nas palavras de Bachelard: o tempo é uma realidade fechada entre o instante e suspenso entre dois nada. E a teoria de Bergson que afirma: “la vie peut recevoir des illustrations instantanées, mais c'est vraiment la durée qui explique la vie.” (Bachelard, 1992, p.17).

Bachelard interpela-nos com material imaterial. Questiona-se sobre qual a teoria mais certa.

Para Bachelard, o instante é a escolha mais clara porque é o único modo de sentirmos o presente. Se não for o instante como poderemos

reconhecer o início de uma ação? (Bachelard, 1992). A duração em Bergson junta o passado com o futuro não deixando espaço entre ambos, a noção de continuidade torna impossível reconhecer o instante criador. Na duração onde se encontra a realidade? A duração é composta por instantes sem duração. O instante é a realidade, o imediato. Assim para Bachelard:

“(...) la philosophie bergsonienne est une philosophie de l'action: la philosophie rounnelienne est une philosophie de l'acte. Pour M. Bergson, une action est toujours un déroulement continu qui place entre la décision et le but – tous deux plus ou moins schématiques – une durée toujours originale est réelle. Pour (...) M. Rounnel, un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité.” (Bachelard, 1992, pp. 21/22).

Este autor identifica as principais razões pelas quais opta pela teoria de Rounnel. A obra de Bergson é organizada mas estática, não permitindo ou abrindo espaços de “acidente”, enquanto Rounnel apresenta uma história viva de acontecimentos e consegue separá-los uns dos outros para melhor os analisar, oferecendo deste modo um lugar ao “acidente”. Na visão de Bachelard, na evolução criativa da vida tem que existir espaço para o “acidente”, ou seja, para o imprevisto. Quando falamos de “acidente” não podemos deixar de recordar as palavras de Virilio (2007) em relação ao modo como a ação se desenvolve recentemente em termos sociais, lembrando aqui a palavra “acidente” como o modo aleatório provocado pela falta de experiência que o ser humano tem em viver organizado de acordo com os valores e a aceleração dos tempos de hoje.

Bachelard nasceu no século XIX, naturalmente a sua visão de aceleração e os valores sob os quais viveu em tenra idade seriam definitivamente outros, no entanto já se falava de átomos, já se questionavam objetos científicos extremamente abstratos e complexos, que definiram de modo incisivo o pensamento atual, e que se refletem em pensadores como Virilio, ou artistas como Stelarc ou Jobin.

Bachelard afirma que a dimensão de um instante é feita numa espécie de átomo temporal que contém, ele mesmo uma certa duração. O seu objetivo, o do átomo, é o de viver uma vida plena de instantes, a duração transforma-se numa riqueza profunda e imediata no ser. O próprio autor admite que não consegue separar ambas as teorias na totalidade, mas que não pode ficar no meio das duas. Então propõe o seguinte; porque não aceitar que metafisicamente há uma maneira mais prudente, a de fazer corresponder o tempo de acidente ao seu fenómeno? O tempo observa-se através do instante, a duração sente-se através do instante. Ela (a duração) é uma poeira de instantes. A experiência imediata do tempo não é uma experiência fugaz, difícil e aprendida na duração, mas sim a experiência indiferente do instante. Tudo o que é simples e forte em nós e tudo o que é sólido está no dom de um instante.

O instante é um conceito temporal muito importante na obra de Jobin que analisaremos, nesta dissertação. **Delicado** foi construído por instantes, reconhecíveis pelas tomadas de decisão dos bailarinos em plena ação. O

instante esteve latente em todo o processo de trabalho proposto por Jobin, para **Delicado**.

2.1.6 Ritmo e Espaço: hierarquias e diferenças

Hall acrescenta: “Time talks”. (Hall, 1990, p.1). O tempo fala no sentido do tempo e do ritmo na ação. É um modo de comunicar utilizado pelo ser humano. Na sua pesquisa, Hall descreve um conjunto de situações e experiências que anunciam um comportamento físico e espacial que é realizado com a participação do ritmo. Queremos dizer que o ritmo das ações tem um significado determinante no objetivo das mesmas. As relações hierarquizadas pela sociedade estão associadas a convenções de estatuto social que representam uma distância espacial e um ritmo de atendimento específico a cada situação. Um dos exemplos que Hall providencia em *The Silent Language* é o da introdução da divisão semanal que os missionários utilizaram quando endoutrinavam os índios americanos. Estes não concebiam uma divisão temporal semanal. Para eles o tempo obedecia a outro tipo de regras, tais como os ciclos lunares. Estes, e outros exemplos, caracterizam a noção de ritmo de vida que cada cultura tinha antes de chegar a globalização e de se tentar homogeneizar o modo de viver em todos os continentes. Com a colonização, os povos nativos foram obrigados a obedecer a uma convenção europeia que se instalou e criou raízes profundas.

Não temos a intenção de tornar esta análise numa análise antropológica, mas para conseguir uma análise mais fundamentada

precisamos do contributo de autores oriundos de outras áreas. Em **Delicado** o tempo do encontro entre o criador e as bailarinas foi determinante. No processo de criação era necessário tempo para a criação de percursos e trajetórias que servissem, no momento de apresentação, os propósitos de Jobin. O tempo de conhecer, assimilar, aprender e executar exigia tempo e ritmo num espaço que iríamos habitar pela primeira vez, uns dias antes do espetáculo.

2.1.7 A Forma

Refletimos sobre o espaço e o tempo de diversos modos e dimensões. Agora, acrescentamos a estes conceitos a forma e o corpo que não se poderiam dissociar desta análise.

Para o estudo da forma, trazemos o contributo de Focillon (1981). Porquê Focillon? Este autor escreve uma obra clássica fundamental no início do século passado, *Vie des Formes*, obra que consideramos essencial para este estudo. Focillon enuncia pensamentos analíticos sobre a forma no espaço, no tempo, na matéria e no espírito. A forma no corpo performativo é dotada de plasticidade aberta ao mundo e as formas dos percursos coreográficos são tópicos que podemos analisar através da obra de Focillon. Este autor estuda sobretudo o significado de uma obra de arte em correlação com a vida orgânica.

“Les ondes les plus ténues et les plus rapides ont une forme (...) Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique

la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme se signifie. (Focillon, 1981, p. 7).

A forma dos objetos, a forma na natureza, a forma dos signos, a vida orgânica, os desenhos das espirais, as esferas no universo e as estrelas são analisadas e quando entram no universo da arte adquirem valores que geram sistemas completamente inéditos (Focillon, 1981). Este autor tem uma visão sobre o mundo particularmente feliz, pois nesta obra a beleza e a naturalidade com que descreve e analisa o mundo e a obra de arte ou mesmo quando a critica, concede-lhe um valor indescritível, como nesta passagem:

“Nous devons envisager la forme dans toute sa plénitude et sous tous ses aspects, la forme comme construction de l'espace et de la matière, qu'elle se manifeste par l'équilibre des masses, par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tache, qu'elle soit architecturée, sculptée, peinte ou gravée.” (Focillon, 1981, p.6).

Este autor faz um estudo profundo que diz respeito às artes plásticas onde deslinda estilos que percorreram a história de arte, em determinadas épocas, para chegar de alguma maneira a uma trajetória da utilização das formas e da libertação das mesmas. Como se a forma tivesse na realidade, ela própria, uma vida que se vai plasmando às épocas em que vive e mesmo que todas as formas estejam presentes de algum modo, umas mais que outras, é através da força da obra e do modo como é projetada na obra que a forma adquire valor e significado (Focillon, 1981).

2.1.8 Arquitetura: as formas no espaço

Focillon refere-se à arquitetura como espaço de inscrição, espaço esse que possui três dimensões: a largura, o comprimento e a profundidade. O modo como estas três dimensões interagem representa a sua originalidade. Focillon acrescenta que a arquitetura é o espaço completo, aquele que ao contrariar um objeto maciço consegue criar um molde oco onde um novo valor poderá ser atribuído às três dimensões. Estas três dimensões que são componentes arquitetônicas têm um valor fundamental na natureza. Ao construir, o ser humano cria novos espaços exteriores e interiores, estes últimos são talvez o que tem vindo a enriquecer mais na arquitetura, pois com a influência da arquitetura Americana do início do século passado, com a chamada arquitetura *Mass envelope* foram concebidos os mais originais espaços interiores. A acessibilidade e o conforto de fora para dentro de um edifício e de dentro para fora tornou-se um suporte e uma mais-valia para a higiene e saúde públicas. Porém, prédios maciços cresceram em todo o globo a uma escala devastadora, transformando, por vezes de modo trágico os espaços exteriores.

Os edifícios, tal como são representados, em formas geométricas, fazem parte da nossa paisagem, somos um ser vivo que procura viver no espaço exterior e se resguarda num interior por nós construído e onde a natureza não atua. Modificamos o horizonte das nossas paisagens naturais, acrescentando objetos geométricos inesperados, mas a maravilha da arquitetura reside no facto de construir um mundo de percursos exteriores e

interiores, onde se mede a iluminação e o espaço de acordo com as leis da geometria e de uma ótica mecânica que estão implicadas numa ordem natural, mas onde a natureza não interfere, Focillon (1981). Os espaços habitacionais, de intimidade e de uso público, servem nesta análise para confirmar que a forma está inseparavelmente ligada ao espaço e que estes se criam e afetam, reciprocamente. A ideia de ornamento, para Focillon (1981), não é um grafismo abstrato que evolui num espaço qualquer. O espaço e a forma procuram uma liberdade em que a forma ornamental cria os seus modelos de espaço e o espaço adota estas formas.

Citando o autor e introduzindo o próximo ponto:

“Ainsi un examen, même rapide, des diverses conceptions de l'espace nous montre que la vie des formes, sans cesse renouvelée, ne s'élabore pas selon des données fixes, constamment et universellement intelligibles, mais qu'elle engendre diverses géométries, à l'intérieur de la géométrie même, comme elle se crée les matières dont elle a besoin.”
(Focillon, 1981, p. 34).

2.1.9 O corpo como matéria

As tintas os pincéis e outros recursos, são a matéria das artes plásticas. Na dança é o corpo. Este corpo é para Lepecki (2004) o corpo imanente contemporâneo, o corpo anti-humanizado que Virilio (2007) critica. O corpo “hipersexual, hiperviolento” de Virilio (2007), já foi um corpo escondido, carregado de tabus e constrangimentos.

Virilio (2007) faz uma apreciação radical da arte contemporânea e ao modo como os artistas atuais se fazem representar. Na obra *Art and Fear*,

Virilio aproveita uma citação de Camus, “This pitiless century, the twentieth” (Virilio, 2007, p. 15), para evocar o combate que pretende fazer à arte contemporânea e especialmente ao modo como o corpo é profanado ao longo deste século com a sua exposição artística. Virilio transporta consigo uma responsabilidade e uma ética que nos faz refletir. Este autor, nascido em França, viveu a sua infância no apogeu da II Grande Guerra, decerto influenciado fortemente pelo terror que significa viver e sobreviver a uma guerra desta dimensão.

Quando menciona que o corpo está desumanizado e que os artistas se afastaram da crítica, deixando-se vencer pelo terror, diz ser este o fundo em que vivemos atualmente. Virilio (2007) afirma também a possibilidade da arte antecipar os tempos que se seguem. Então que corpos seremos nas próximas gerações? Quando Stelarc cria extensões no seu próprio corpo e introduz objetos, que corpo estará a perspetivar? Entretanto, alguns autores falam do corpo em movimento, o corpo do bailarino que é a pertinência desta pesquisa. O corpo que serve a dança como instrumento e inscrição no contexto da criação coreográfica. Lepecki e Gil escrevem sobre o corpo que dança, a sua presença, a sua ambiguidade, as suas limitações e a sua imanência. Com o corpo regressamos à dança, aos signos que o corpo criou para ter uma linguagem própria para se definir como arte, o corpo artístico: “O corpo que a dança torna instável não é um sistema mecânico. Que tem ele a mais, que um corpo físico não tem? O “espírito” e a sua energia.” (Gil, 2001, p. 26).

Este é um corpo que se libertou e tem uma história tão longa quanto a nossa existência na Terra. Este corpo que tem sido subjugado à cultura, é um corpo cultivado: “O corpo não é nunca o corpo da natureza mas sim o corpo da cultura e da história do indivíduo.” (Le Du, 1977, p. 107). Assim, um corpo que já viajou pelo tempo para se metamorfosear de corpo belo e harmonioso a instrumento de pecado, para renascer, pouco a pouco, com as revoluções e invenções sociais, é um corpo que não se separa da alma e que vive restrições ligadas à religião e a deveres a que obedece numa sociedade onde o conceito corpo esteve espartilhado.

“O conceito do corpo sempre esteve intimamente ligado ao conceito que se tem do homem e da vida. A uma sociedade dividida sempre correspondeu um homem antagonicamente dividido em corpo e alma, em que à alma cabia o estatuto de explorada e ao corpo de explorador.” (Bartolomeu, 79/80, p. 5).

O corpo tem uma história que é escrita até há muito pouco tempo em dualismo com a alma, esta alma que era explorada pelo corpo e a qual era imperiosamente limpa e salvaguardada para um fim, o seu fim. E muito embora os conceitos corpóreos estejam atualmente despidos de preconceitos a evolução foi concebida de modo lento e por vezes doloroso.

“E foi muito lenta a evolução dos conceitos do corpo porque filósofos e cientistas por vezes não conseguiram ultrapassar a crosta de pesadas e absolutas tradições.” (Bartolomeu, 79/80, p. 26).

Este corpo pessoal transformou-se num corpo performativo, fruto de uma história particular. Com o desenvolvimento de ciências como a psicologia e a psiquiatria, ou mesmo a abertura espiritual que se vive

atualmente, o corpo modelou paradigmas inovadores. Na dança e no teatro, este corpo desenvolveu técnicas virtuosas de movimento e ao mesmo tempo foi elaborando uma figura corporal que se transformou ao longo dos séculos, através da possibilidade de exposição e do desenvolvimento físico e científico.

Este corpo performativo encontra, depois de formalizadas as condições históricas, a profissionalização. Hoje em dia, questões como a presença, a apresentação e a responsabilidade, desses corpos profissionais em cena, são questões que tomam lugar, no âmbito de um fulminante trajeto histórico realizado no século XX. A dança e a sua profissionalização na procura de um lugar entre as outras artes fazem nascer um corpo que Ribeiro define como Corpo Hi-Fi:

“São corpos de alta-fidelidade na execução das suas performances. A utilização destes corpos Hi-Fi serviu nas Artes do Corpo uma certa ideia de sublime que lhes permitiu conquistarem um lugar nobre junto das tradicionais e reconhecidas artes.” (Ribeiro, 1994, p. 10).

Ainda seguindo a linha de evolução que Ribeiro (1994) propõe, surgirá o Corpo-livro. Um corpo que retrata os enigmas existenciais, políticos, sociais e históricos. O maior exemplo, para Ribeiro (1994), será o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch. O Corpo-livro edifica-se a partir do corpo de cada intérprete, da sua biografia, tal como para Jobin.

O'Reilly critica o corpo na arte contemporânea através da visão de artistas atuais e de algum modo radicais, na sua conceção artística. “Les artistes contemporains (...) s'intéresse au corps du modèle en tant que point

de convergence entre l'art et la vie.” (Reily, 2010, p. 225). Esta convergência é motivada pelas descobertas científicas e filosóficas do século XX, acrescenta ainda, O'Reilly (2010), mesmo a emergência da banalização na arte é devida ao facto de os artistas contemporâneos não se interessarem pelas grandes questões metafísicas da vida e da morte, mas sim, interessarem-se cada vez mais pelo fluxo diário do corpo na rotina, da passagem e da presença do corpo físico e psíquico no momento, de cada instante.

Esta preocupação, que se revela fundamental em termos sociais também, parece ser um tema atual na dança. No entanto, as questões do corpo, da presença e da imanência, são questões capitais discutidas por teóricos, como Gil, Phelan, Franco e Lepecki.

Lepecki deixa-nos a questão em aberto, mas com uma relação temporal. Atribui ao corpo e à sua presença uma identidade, que pode representar inúmeras (re)apresentações:

“ (...) then critical theories of dancing practices must consider how is it that presence” challenges the very stability of the “body”. This challenge might be said to constitute dance's unique relation to temporality and to the manifestation of the body and of the presence as interventions in temporality. This body, visceral mater as well as sociopolitical agent, discontinuous with itself, moving in the folds of time, dissident of time, manifests its agency through the many ways it eventually smuggles its materiality into a charge presence defies subjection. Dance as critical theory and critical praxis proposes a body that is less an empty signifier (executing preordained steps as it obeys blindly to structures of command) than a material, socially inscribed agent, a non-univocal body, an open

potentiality, a force-field constantly negotiation its position in the powerful struggle for its appropriation and control.” (Lepecki, 2004, p. 6).

Este corpo presente é o corpo que se responsabiliza e que tem uma posição preponderante na criação artística. Não são pois, apenas corpos Hi-fi, altamente sofisticados e disciplinados, são também corpos que decidem, que ocupam um espaço intelectual e físico. Esse espaço, é um espaço que se situa no nosso interior, e que inclusivamente se prolonga nesse interior e que em parte se abre para o exterior, o espaço limiar (Gil, 1997). “ (...) é um espaço intersticial, de sombras, mas de sombras vivas, com uma luz própria (a que uma certa filosofia chamou “consciência”).” (Gil, 1997, p. 155).

Espaço de limiar, é o espaço indeterminado que se encontra no interior dos nossos orifícios, mas que é muito “maior” do que os órgãos ou o conteúdo real. Nesse espaço, a percepção de nós próprios habita a alma. “Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior” (Gil, 1997, p. 154). A alma, sempre acompanhada do corpo físico, através da sua imanência na presença de um corpo físico performativo.

2.1.10 Espaço, Ritmo, Corpo e Forma: reverberações

Virilio conduz uma reflexão que inclui a análise de criadores como Rothko e Stelarc, muito diferentes um do outro, mas ambos com uma carga de violência nas suas obras, muito marcante. Na obra *Art and Fear*, Virilio afirma que a nossa cultura está “hipersexual” e “hiperviolenta”. O que nos leva a crer que as mudanças das nossas interações com o que nos rodeia

possam ser uma das causas diretas desta “hiperviolência” e “hipersexualidade” Quando Hall afirma: “Interaction lies at the hub of the universe of culture and everything grows from it “ (T. Hall, 1990, p. 38), estava exatamente a fazer a ligação entre todos os pontos que temos vindo a enredar. Ora se a construção¹² está intrinsecamente ligada ao modo de imaginar e visualizar algo no espaço, o eixo que percorre o seu processo de elaboração é povoado pelas interligações que se cristalizam de modo linear no espaço, no tempo e no corpo.

Se tudo cresce das interligações que Hall afirma serem a raiz de tudo o que é estabelecido no universo, será possível compreender as afirmações de Virilio: o distanciamento das necessidades requeridas pelo ser humano no seu relacionamento com os espaços exteriores, a aglomeração caótica de blocos de cimento e de seres vivos em tão curto espaço físico, são das causas mais evidentes da geração de agressividade. Não querendo dizer que essa agressividade não seja inerente à natureza do ser humano, não tenha estado presente sempre na sua evolução. Porém, e, de acordo com as necessidades culturais, e sociais que tem sofrido, o ser humano reage e estas reverberações na arte, e podem ser como Virilio solicita, um importante objeto de análise.

¹² Construção – escrevemos esta palavra, neste contexto, como uma metáfora direta para um processo semelhante na composição coreográfica. O processo pelo qual passa um arquiteto tem semelhanças ao de um coreógrafo. Construir/compor um espaço que vai ser habitado.

2.2 Produzir a teoria a partir da prática: criadores de referência

Os criadores do século XXI são fundadores de novas técnicas, têm acesso a abundantes escolhas de objeto de estudo, são provenientes de múltiplas áreas geográficas e são sujeitos a uma panóplia tão colossal de disponibilidades que a necessidade de parar para analisar é premente.

Em entrevista aberta a diversos criadores, abordámos alguns dos temas que esta dissertação se propõe pesquisar. Estas entrevistas refletem apenas alguns dos conceitos objecto da dissertação, pois foram efetuadas no início da nossa investigação. De facto, no princípio, a dissertação tratava apenas do conceito espacial na composição coreográfica, mas à medida que foi sendo escrita chegámos à conclusão de que seria impossível dissociar o espaço do tempo, o tempo da forma ou a forma do corpo.

Alguns dos entrevistados responderam por correio electrónico; outros, tivemos o privilégio de conhecer pessoalmente e conversar durante longas horas; outros, consultámos os seus trabalhos escritos; outros ainda, conhecemos as suas obras musicais e teatrais, ou, ainda, passámos pelo processo de trabalho nas suas criações.

Este subcapítulo será muito breve e tem apenas a intenção de realçar pensamentos e conceitos utilizados por criadores de outras áreas, mas também da dança, para um melhor enquadramento na realidade pragmática do universo criador e produtor de obras artísticas.

2.2.1 Espaço na produção

Álvaro Siza Vieira é um arquiteto amplamente distinguido e premiado. Trouxe à arquitetura portuguesa um mérito e excelência reconhecidos internacionalmente. Vieira concordou ser entrevistado depois de lhe apresentarmos o projeto e pediu que fosse frente a frente, sem fios de telefone ou computadores que interferissem nessa conversa.

O nosso interesse foi o de sensibilizar este criador para um aspeto essencial, e do qual dependemos diretamente como coreógrafos.

O que são os espaços de criação artística?

Os teatros à Italiana vão continuar a ser desenhados como tal?

Se tivesse liberdade de decidir a 100% o que construir como imaginaria esse projeto artístico?

Qual a responsabilidade de um arquiteto na idealização de um novo espaço privado, público ou artístico?

O arquiteto Vieira conta com algumas décadas de experiência e com um conhecimento geográfico e cultural muito vasto. Embora tenhamos contacto frequente com arquitetos que projetam, Vieira tem a possibilidade de construir sonhos. Casas ideais, museus, teatros, etc. Queríamos saber como sente o corpo o arquiteto que coloca os seus projetos no espaço.

Vieira estava no momento a desenhar um teatro à Italiana, a determinada altura, a questão proposta era a de poder construir outro tipo de espaços, ao qual respondeu da seguinte maneira:

“Embora muitas vezes exista uma grande pressão para ter o palco à italiana convencional, eu procuro que haja a possibilidade de abrir esse espaço também a diferentes usos, a possibilidade de misturar os atores com o público ou de permitir a continuidade de piso entre o palco e a plateia. (...) Ao projetar, no fundo, imagino-me utente, e mentalmente ou com a ajuda de maquetes e desenhos, ensaio diferentes utilizações e atmosferas, conforme a luz e as dimensões utilizadas. Procuro ainda garantir uma margem de liberdade, evitando constrangimentos imutáveis.” (Vieira, 2011).

Enquadrando aqui um aspeto relevante na criação artística atual, que se prende ao uso e à manipulação de espaços convencionais, cada vez mais bem equipados e com ilimitações tecnológicas, que permitem extravasar a imaginação dos criadores. O teatro à Italiana continua a ser um formato incontornável, parece não se ter idealizado uma outra estrutura depois de essa ter sido criada.

No que diz respeito a espaços habitacionais, o arquiteto aponta o momento que para ele poderá ser o instante vivido pelo utente;

“ (...) À medida que vou desenhando, vou-me imaginando eu próprio no espaço, experimentando sensações (...) o espaço e sobretudo a sucessão dos espaços influem em quem os utiliza. (...) considero que só é possível pormenorizar os elementos que definem um espaço (molduras/aberturas, portas, rodapés e lambrins, acidentes nas superfícies envolventes) quando quem os desenha o assimilou mentalmente, na sua totalidade e no seu relacionamento. Aí entra o tempo.” (Vieira, 2011).

E subitamente os elementos cruzaram-se no discurso de Vieira. Quando este mencionava o instante, as formas, os espaços e as sucessões

deste, chega o tempo, com o percurso, ou chamemos-lhe as trajetórias, que poderão ser criadas nesse espaço.

Para os arquitetos, a relação com o exterior é uma das componentes mais relevantes dos projetos:

“ (...) As trajetórias que imaginei e a relação interior/exterior: o efeito da luz, da situação das aberturas e dos movimentos em aberto. Se considerarmos a arquitetura árabe - e lembro-me de imediato da visita à Alhambra – os acessos fazem-se em geral a partir de um pátio, seguindo-se um pórtico coberto que reduz a intensidade da luz. Logo se passa a outro espaço e outro, uma sucessão de espaços onde a luz se faz progressivamente menos intensa, até à penumbra das células finais, as zonas de repouso e de dormir. Quem vive nestes espaços experimenta desde a euforia da luz exterior até à sensação de repouso nas zonas mais íntimas. A qualidade da Arquitetura passa por aí: sucessão de espaços e destes com o exterior, dimensões e proporções, controlo da luz.” (Vieira, 2011).

Este exemplo, de como um espaço interior usa o espaço exterior dentro de uma cultura, é rigoroso no que diz respeito à matéria envolvente e às sensações que esse espaço provoca nos seus utilizadores.

“ (...) Quando se projeta um edifício projeta-se a articulação entre espaços interiores e exteriores, através das alternativas de percurso consideradas. É essa a essência de um projeto. Encontro aí muita proximidade e referências de apoio na música, no ballet, no cinema (...)” (Vieira, 2011).

2.2.2 Espaço de criação no Tempo

O encenador e teórico Jorge Silva Melo intervém também com um contributo importante para o nosso estudo. Como referência das artes

teatrais e dono de um currículo extenso, Melo acrescentou conceitos importantes, não só no plano teórico, mas também prático. Com a experiência de décadas, Melo passou por espaços de criação diversos, que afetaram sempre o seu modo de intervir na composição e encenação das suas peças.

Desde espaços teatrais, convencionais, a espaços não convencionais, todos abriram novas perspectivas de movimento e encenação das suas obras.

“Na Cornucópia, fazia produções com cenários muitíssimo elaborados e ensaiávamos no espaço, 4 ou 5 meses, o espaço era meu (...) A Capital era um edifício degradado com 40 ou 50 salas (...) os espaços já existiam, só colocávamos a bancada (...) nas produções que me abrigam hoje em dia construo cenários que possam servir nas salas de ensaio e os atores ensaiam sempre naquele espaço, para assim criarem um laço espacial com ele, por exemplo: em Édipo o estrado tinha paredes atrás onde ensaiámos antes do teatro D. Maria nos abrigar.” (Melo, 2011).

A Capital estava mais ligada com a relação que o próprio público tinha com o edifício.

“As pessoas sabiam que se tinham visto um espetáculo na semana anterior no quarto andar, que decerto na semana seguinte seria na cave.” (Melo, 2011).

Normalmente as produções coreográficas não usufruem desta vantagem espacial. A de ensaiar no espaço de apresentação. Ensaíamos num estúdio e depois somos itinerantes.

(...) o que a mim me entristece, porque acho que quase sempre a relação com o espaço, mesmo na dança contemporânea, é quase sempre demasiado teórica e pouco sensorial (...) não viveram naquele

espaço...e como espaço vazio quase sempre, é um espaço sem matéria (...). (Melo, 2011).

De modo geral, os coreógrafos vivem e criam em estúdios, tal como Jobin, embora seja uma generalização. Hoje em dia muitos coreógrafos têm o seu espaço de *performance* como espaço de criação. Na realidade é uma desvantagem não ter um espaço de criação que sirva a *performance*, mas é uma característica. As produções teatrais não são tão itinerantes, exatamente pelo fator volume.

Jobin é um criador que pretende sempre criar com objetos de dimensões normais, como lhes chamou, para se poder tornar ainda mais itinerante. Por outro lado, muitas companhias em França e na Alemanha, criam e apresentam-se em espaços teatrais próprios, mas não são itinerantes.

Melo afirma que a dança tem uma relação pouco sensorial com o espaço. Interessante será refletir no significado desta afirmação. Para nós, nada mais sensorial que a própria dança, o movimento ou a exposição de um corpo. Ao mesmo tempo, compreendemos que estes espaços visitados de maneira rápida e com o intuito de ser eficiente, deixam uma margem de insegurança e de desconhecido.

2.2.3 Tempo, Espaço e Corpo

“O Teatro é uma arte do tempo, não há tempo para ler notas de rodapé, não há tempo para voltar atrás, decorre, desenrola-se, argumenta. Por

isso, tudo o que existe, tem que ver com a necessidade de organizar o tempo.” (Melo, 2011).

Ao contrário da dança, o teatro de Melo começa por estar estruturado. Sempre fez obras que estão escritas, traduzidas e acabadas. É, segundo ele próprio, completamente literário-dependente. Todo o trabalho de encenação, ao contrário deste princípio, é regido pela intuição dos atores que Melo reúne. De modo geral, Melo trabalha sempre com uma equipa de atores que é estabelecida por ele, composta por elementos que trabalham com ele há muitos anos e também por atores que não conhece.

(...) eu estabeleço encontros entre atores, fascina-me a ideia de juntar determinado ator com outro, etc. (...) tem de haver apelo sensorial entre o que se passa no palco e a plateia.” (Melo, 2011).

A companhia Artistas Unidos, que é dirigida artisticamente por Melo, tem uma organização particular, pois tem em cena várias produções em simultâneo e trabalha com um conjunto de atores há muitos anos. Por outro lado, assegura-se sempre de poder trabalhar com jovens atores, para garantir que os mais antigos se renovem e os inexperientes se organizem.

Esta organização não é “militar”, como sublinhou Melo:

“Não sou um general a dirigir tropas (...) Não faço ensaios de mesa. São os atores que descobrem o seu movimento e os seus gestos (...) eu cerco-os com o espaço que defino inicialmente e deixo que a intuição dos atores vá dando matéria, que eu corrijo, amparo elimino e consigo congrega com outros. (Melo, 2011).

Melo trabalha o *random*, tal como o encontramos nas outras artes, e embora o designe por intuição, não deixa de ser um procedimento

semelhante. As suas encenações não são fechadas, o mesmo espetáculo não tem lugar duas noites seguidas, o seu trabalho está profundamente ligado ao que acreditamos ser o poder do instante.

A companhia de Melo é fruto de muitos anos de trabalho, e, embora as preocupações sociais e políticas sejam um mote para as produções que escolhe, o prazer de trabalhar determinados textos e a oportunidade de trabalhar com determinado ator numa idade que sugira um papel, também é fundamental na sua escolha.

2.2.4 Forma aberta

Falls & Silence

Everything is flexible

20' length is permanent

divisions of space & time are flexible (Vaughan, 1997, p. 135)

(uma nota de Cunningham referindo-se à obra, *Winterbranch* em 1964)

A forma aberta nesta pesquisa é considerada a forma que contrasta com a forma narrativa. Ela representa mais do que a ausência da narrativa. A forma aberta está atenta à ideia que incorpora os elementos criativos. Veja-se o caso das criações de Halprin, cujas obras podem ter durações diversas, afastando-se do paradigma atual da duração de um espetáculo¹³.

¹³ O tempo de duração de um espetáculo está relacionado com o tempo de sair de casa. (Melo, 2011).

Foi na criação musical que a forma aberta primeiro surgiu, com Cage. Amaral, músico compositor, faz uma pesquisa muito estimulante na sua dissertação de doutoramento. Amaral é um compositor contemporâneo aclamado e premiado, mas também é um teórico impulsionador de pesquisas estéticas e históricas da maior relevância. Na sua análise, Amaral faz uma comparação e uma pesquisa profunda na composição de Stockhausen e Boulez, dois nomes de referência do século XX, que foram diretamente influenciados por Cage.

Na sua dissertação *Moment ou Le paradigme de la forme*, Amaral realiza uma pesquisa que percorre um trajeto histórico na música erudita a partir dos anos vinte do século XX. Esta época é vivida em todos os campos artísticos com grande euforia e criatividade explosiva, corta com muitos paradigmas estáveis e com cânones, antes inquestionáveis. Assim, na composição musical:

“Les anciennes formes fermées étaient remarquablement cohérentes avec un système tonal qui se comparait volontiers à I – «LE PAYS FERTILE» - Le parcours vers *Moment* 79/407 un modèle statique [copernicien] de l’univers; de la même façon le nouveau modèle, envisagé depuis les années 1920 et auquel le sérialisme semblait, a posteriori, correspondre si parfaitement – par les alchimies insondables du *Zeitgeist* –, apportait en musique l’exigence incontournable de nouvelles formes dont les liens structuraux se devaient d’être ambivalents – ce qui ouvre directement le chemin à l’avènement de formes spécifiquement ouvertes.” (Amaral, 2003, p. 79).

Moment é uma obra que é considerada um marco, por ter sido escrita através de um modelo diferente daquele a que os criadores da época

estavam habituados. Composta ao longo da década de sessenta, *Momento* é o fruto de uma longa reflexão teórica e prática acerca das questões formais que surgem nos anos cinquenta. É considerada uma obra que procurou respostas noutras obras, para eclodir numa escrita com transposição modelar. O que significa que é dividida em pequenas partes para criar a forma final. No entanto, estas partes não têm uma ordem específica, e Stockhausen deixa ao critério dos músicos as opções que vão tomar no momento em que tocam. Encontramos assim, uma forma aberta numa composição musical.

Poderíamos comparar esta obra musical, à obra **Delicado** de Jobin, com a diferença, de que o músico pode elaborar a sua escolha muito antes do instante de tocar, porém, em **Delicado** é no instante que a decisão é tomada. A forma é aberta em *Momento*, precisamente por ser constituída desta maneira, a de poder encontrar uma ligação permanente entre as células de que é composta.

“*Momento* est une forme ouverte. L’oeuvre est constituée par un ensemble de 30 moments qui se succèdent à travers le temps, selon un certain nombre de principes définissant le cadre des possibilités d’enchaînement. Il s’agit cependant d’un exemple presque unique de forme ouverte, dans la mesure où les 30 parties qui composent la forme s’interpénètrent en fonction d’une logique temporelle complexe, un jeu sur des réminiscences de moments passés et des anticipations de moments à venir.” (Amaral, 2003, p. 19).

Esta ideia de complexidade e de jogo é uma ideia que está presente no espírito da época, assim como a ideia de liberdade. Stockhausen, acrescenta;

“ (...) non pas à fixer une seule et unique solution possible, mais plutôt beaucoup de différentes solutions – toutes également valables ; la décision de l'interprète (le compositeur pouvant lui aussi se placer en tant qu'interprète), dans le choix de la version pour une exécution donnée, fait dorénavant partie de la composition. Le problème c'est que dans une pièce, le jeu s'instaure entre les processus totalement déterminés et ceux relativement polyvalents; que les décisions doivent obéir à des principes, chaque décision induisant dans le parcours formel une direction irrévocablement nouvelle dont les conséquences se projettent, en ce sens, dans le tout ; et aussi que la liberté (dans la responsabilité) (...) (Stockhausen, cit. por Amaral, 2003, p. 241).

A responsabilidade do compositor que nos anos sessenta, nos Estados Unidos, representou uma das características mais evidentes de mudança na arte. Na dança, a mudança deu-se através do *contact improvisation*, de Paxton, e das inovações do significado na improvisação na composição coreográfica. No fundo, caminhávamos paralelamente nas questões artísticas, assim como naturalmente nas preocupações sociais. Não esqueçamos que Stockhausen era amigo de Cage e de Cunningham e que esta foi uma época rica em encontros artísticos.

Os anos sessenta e setenta representaram uma partilha muito forte entre artistas, mas também na maneira como a arte e os paradigmas se cruzaram e interligaram. É o momento histórico que nos atravessa e nos compromete a sentir e a criar. O momento, o instante, o espaço, a forma e o

corpo em constante questionamento. Numa época em que pensadores e filósofos apresentavam questões éticas pertinentes, como a liberdade, a democracia, a longevidade, a educação, a cultura e o corpo. Os criadores atravessavam essas questões com a realização e exposição das suas obras. Por exemplo, Boulez, um compositor que influencia fortemente a nossa geração;

"L'oeuvre ne change pas réellement de statut: on lui donne une certaine flexibilité, mais on ne change pas par là sa signification, et même pas fondamentalement la perception qu'on en a. J'ai très souvent comparé l'oeuvre au plan d'une ville: on ne change pas son plan, on la perçoit telle qu'elle est, mais on a différents moyens de la parcourir, différents moyens de la visiter. Cette comparaison est extrêmement significative pour moi."(Boulez, cit. por Amaral, 2003, p. 106).

Aqui, uma forma que é completamente concebida através do conceito Acaso, proposto e desenvolvido por Cage e Cunningham.

"Dans la genèse de «formes par groupes» [Gruppen-Formen] j'ai cherché à composer une égalité de droits entre les organismes organisés à un niveau plus élevé ayant des configurations globales caractéristiques. Le problème c'est de permettre une grande différenciation de dimension et de caractères formels entre les groupes en gardant, malgré tout, un équilibre." (Stockhausen, cit. por Amaral, 2003, p. 232).

Este equilíbrio a que se refere Stockhausen está no cerne das questões sociais a que esta geração está ligada e que, insistentemente prezando esse equilíbrio, procurava ainda preservar outros conceitos sociais e políticos que anunciavam os anos oitenta e noventa - estes anos também de inovação.

Estes foram artistas que encontraram uma liberdade de expressão que cresceu na base de compositores das gerações anteriores, os quais haviam revolucionado o ouvido e a harmonia, (segunda escola de Viena: Schönberg, Weber e Berg).

2.2.5 O Espaço e o Tempo

No campo da criação, recorremos ao contributo de contemporâneos nacionais. João Pedro Oliveira e Pedro Carneiro, amplamente distinguidos internacionalmente. Oliveira procura colaborações com instituições que estejam ligadas à pesquisa e à música eletrónica. Já Carneiro tem vindo a revelar a sua criatividade musical na escrita para encomendas na área da dança e do teatro. Ambos trabalham com paradigmas criativos inovadores.

Os espaços onde realizam as suas obras são fundamentais e o tratamento que revela Oliveira está intrinsecamente ligado ao gesto, como o próprio define;

“O tratamento do espaço muitas vezes está ligado ao tratamento do gesto musical (por exemplo, um gesto mais abrupto na música pode provocar uma deslocação rápida no espaço, ou um percurso em espiral). No fundo, a ideia que me interessa mais é a ideia de proporção. Ou seja, como escolher durações ou projeções espaciais que tornem a peça proporcionada.” (Oliveira, 2010).

Esse espaço que tem uma proporção, parece conter um atributo mágico de existência. Como se a música ocupasse espaço formal, no sentido desse espaço e ser físico.

“Não me interessa nem tempo, nem espaço: queria mesmo conseguir escrever um (qualquer) trecho que conseguisse parar o tempo e criar um espaço.” (Carneiro, 2011).

Este paradigma de espaço, na composição musical, parece ser hoje um paradigma novo e importante. As espacializações musicais, a que Carneiro recorre frequentemente, ou mesmo a intensidade com que o som chega aos nossos sentidos são, pode-se dizer, intrusivas, e podem ser tão fortes, que forçam a criação a um espaço de retirada.

2.2.6 O Corpo: habitante de espaços, formas e tempos contemporâneos

“(...) the body is a powerful "brain tool". It triggers many images, many experiences. This is why some scenes can be impossible to watch, because we project ourselves in the violated body (...)” (Jobin, 2011).

O corpo pensante de Jobin tem uma narrativa interior, é uma presença imanente, que transporta para a cena uma eficácia física aliada a um conjunto de sistemas de composição dotados de criatividade e sugestões intuitivas.

“As a choreographer I use the body as primary tool that is obvious. Normally beautiful bodies too, because they are very well trained dancer's body, and mostly young bodies, dancers are mostly under 40. That is already a condition I can not escape. I use the skin as a surface. The skin is a very suggestive surface. A spectator can almost physically feel the texture of a skin on stage. The skin of somebody else can create strong stimulus in your own body. A naked body can excite sexually, can disgust, can be frightening.” (Jobin, 2011).

Na geração deste coreógrafo, a pele e o nu foram exploradas ao limite. Jobin consegue uma poesia híbrida e interessante com o modo como projeta a nudez.

Para Jobin o corpo do bailarino contemporâneo adquiriu uma liberdade excessiva ou um virtuosismo diferente, quase deixou de ser técnico:

“ (...) il n’y a plus d’école. C’est vrai qu’on est issu d’une génération qui s’est posé des questions sur la nécessité du mouvement, pourquoi bouger, on ne voulait pas bouger sans raison, on voulait avoir une vraie réflexion avant de mettre le corps en action, donc certains ont même carrément arrêter de bouger, arrivent à l’immobilité, quelque chose de très déstructuré. C’est vrai qu’il y a un trou dans le sens que je suis parfois surpris quand certains de mes collègues travaillent ou enseignent, disons, ils sont tellement peu techniques, tellement peu rigoureux dans le travail technique, alors que, par contre, leur formation est extrêmement rigoureuse.” (Jobin, 2010).

Esta geração a que Jobin se refere, beneficiou e cresceu durante os anos sessenta. Tem referências muito baléticas na sua formação, e os seus corpos sofreram o impacto do fraco ensino da dança que se praticava, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Grande parte destes coreógrafos fugiram desses sistemas e iniciaram uma época onde a improvisação, o corpo balético, mas “livre”, ganhou um lugar preponderante¹⁴.

Contrariando esta característica, Jobin surge num lugar intermédio, dentro do circuito de programação a que pertence, no que diz respeito às exigências da técnica corporal.

¹⁴ No capítulo IV desenvolve-se esta questão.

“(…) j’ai toujours cru dans la technique, j’ai toujours cherché à avoir des danseurs qui avaient un minimum de technique, pas forcément la technique pure et dure, mais un certain sens, une estime en tout cas pour le travail technique, une certaine fondation.” (Jobin, 2009).

Os corpos de Jobin são jovens e atléticos, e a exigência técnica é grande. É uma técnica de peso, precisão e limpidez. Os pés sabem onde pisam e como pisam. A mecânica do corpo é natural, biomecânica, orgânica, não no sentido de fazer como quer, mas de encontrar um trajeto simples, curto. A pele e o nu são elementos importantes, assim como os processos que utiliza para que o espectador se projete nos corpos dos bailarinos:

“The skin responds very well to light, it catches the light. The naked body is very suggestive too. Depending of its orientation it can create amazing structures. The body is like a fantasy screen, we project ourselves very well in another person's body. There is ways of making the spectator become the body of the dancer. I believe that in a piece like Moebius, the spectator can see what the dancers see. The spectator can project himself inside the eyes of the dancers, like in the film "being John Malkovitch", he can "see" what we see. Only we relate to another body, you don't see what a chair sees or what a table feels. Because objects don't see and don't feel! The skin, the body is the physical representation of our abstract mind. We have the capacity to make our brain travel through time and space, to travel at speed of light from one idea to another. We can think and watch, we can relate to ideas as we see something.” (Jobin, 2011).

Capítulo III – CONCEITOS OPERATIVOS E PROCEDIMENTOS COREOGRÁFICOS

1. Coreografia e Composição

“O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer uma lógica de movimento próprio.” (Gil, 2001, p. 81).

A composição coreográfica tem uma série de sistemas que se distinguem entre si. Os conceitos operativos e os procedimentos coreográficos são diferentes de coreógrafo para coreógrafo e tal como noutras áreas artísticas, as linhas estéticas são definidas pelos conceitos, paradigmas e procedimentos utilizados por cada criador.

Existem, ainda hoje, criadores que trabalham dentro das linhas gerais com que a composição coreográfica se desenvolveu durante muitos séculos, e que é caracterizada, seguindo as palavras de Sophia Lycouris; “ (...) the traditional practice of devising and structuring movement material in the form of dance steps.” (Lycouris, 1996, p. 20). Neste modelo, o coreógrafo é identificado como o responsável total de uma obra coreográfica, enquanto os bailarinos são colocados numa posição de aprendizagem e repetição de um modelo fechado.

A improvisação é outro procedimento que tem acompanhado o processo de composição. Renasceu várias vezes na história da dança, mas o seu maior impacto, na composição atual, deu-se com o movimento pós-moderno, no modo de construção da composição coreográfica e, também, como postura de vida. Conforme assinala Lycouris:

“(...) improvisation was chosen because of its power as statement of belief rather than its potential for new explorations at the level of movement and composition.” (Lycouris, 1996, p. 13).

A composição é parte da coreografia, sendo que a coreografia é a obra total. A obra divide-se: na composição espacial, na composição acústica, na composição de gestos e ações, na composição da iluminação, nos figurinos, no cenário e *props* e nos conceitos operativos utilizados.

Os procedimentos que influenciaram e mudaram os processos de composição de uma obra coreográfica estão em constante pesquisa e inovação. Para percebermos como chegámos aos dias de hoje, na complexa atividade em que se tornou a coreografia, precisamos de olhar para a história e reconstituir o *puzzle* da transformação da composição coreográfica.

1.1 Ballet de cour

Pode dizer-se que, com o *Ballet de cour*, nos finais do século XVI, se passou a dar um valor à dança jamais dispensado até então. Segundo Ginot & Michel (2008), falar do nascimento do *ballet* ocidental obriga-nos a evocar um quadro vasto de danças, desde as festas civis, religiosas, camponesas, nobres, *intermezzos*¹⁵, danças a pares, em grupos, enfim, uma panóplia considerável de formas de bailado que provocou o aparecimento de um género que reinou quatro séculos na europa – o bailado clássico, ou o *ballet*.

O aparecimento de tratados teóricos provocou a difusão de uma técnica que se desenvolveu à medida que a longa maturação de uma arte

¹⁵ Apresentações de *divertissement* apresentados nos intervalos de cada prato no decorrer dos banquetes.

nova se afastava das danças coletivas e surgia uma consciência inovadora - a de uma forma de expressão teatral nova e a identidade de um novo elemento, o bailarino.

A composição da obra coreográfica esteve sempre dependente e intrinsecamente ligada ao desenvolvimento social e à evolução da técnica de movimento. França, Itália e Rússia são países fundamentais no desenvolvimento da dança nesta época. Professores, coreógrafos e bailarinos/as relevantes são provenientes destes países europeus.

A Academia Real de Dança é fundada em 1661, em França, e, em 1669, Feuillet propõe a primeira notação coreográfica. Esta notação consistirá na descrição esquemática de passos de dança, de direções do andar e da sucessão de figuras, numa tentativa de criar uma partitura coreográfica. Mais tarde, surgem os mestres de *ballet*, os coreógrafos e os bailarinos profissionais. A dança alcança a formalização de uma arte teatral. Esta arte teatral está misturada com o teatro, a ópera e a música, uma fórmula que se designava pelas tragédias líricas e onde a dança não fazia parte da ação. A dança não tinha encontrado a sua autonomia, concentrava-se no desenvolvimento da técnica corporal na introdução da mulher na coreografia e na utilização do palco à italiana.

O *en-dehors*¹⁶ é desenvolvido como processo de trabalho corporal, modifica e esculpe muscularmente as linhas do corpo, as suas amplitudes, e todo um estilo de apresentação. Esta posição permitia também o uso da

¹⁶ Esta técnica desenvolve a flexibilidade e amplitude da cintura pélvica, permitindo adquirir movimentos mais amplos.

velocidade de execução, de amplitudes de movimento da cintura pélvica, entre outras facetas anatómicas que permitiram a evolução da técnica corporal.

Paralelamente a este desenvolvimento surge uma dança figurativa, o *Ballet d'action*.

1.2 Ballet d'action

Em 1760, o coreógrafo Noverre cria o *ballet* de ação que visa a autonomia da dança. Escreve o tratado *Lettres sur la Danse*, um documento de referência da história da dança.

Noverre exige ação no movimento. Alega este autor que a dança na sua época não tinha passado da sua infância e que não deveria servir apenas para divertir os olhos do público. A dança tem alma e expressão, não é somente mecânica. Noverre mostra assim o seu desagrado com a estética que imperava na época, e inicia uma concepção da dança completamente inovadora. Este coreógrafo é extremamente influenciado pelas ideias de Diderot e Voltaire, grandes pensadores do seu tempo que mudaram a sociedade moderna. Assim, Noverre desenvolve na composição coreográfica formas novas e mais ativas, completando-as com a representação de personagens com linhas psicológicas delineadas.

Para darmos um exemplo paradigmático deste criador, para quem o corpo era um veículo de emoções, na sua epistolografia de 1756, enquanto

estava em Londres, e editada em 1760 em Lyon, estabelece a relação entre as ações mecânicas e as emoções:

“L'action simultanée de tous ces muscles produit l'immobilité de la tête dans j'effroi, l'epouvante; leurs contractions spasmodiques ou désordennées déterminent au contraire les mouvements convulsifs qui ont lieu dans l'action de menacer, dans la colère, etc. (...) ” (Noverre, 1952, p. 61).

1.3 Ballet Romântico

O *ballet* romântico surge no início do século XIX, idade de ouro da dança masculina, com Bournonville, Petipa e Perrot, mas com algo novo também, que é a emergência do feminino, plasmada na figura da bailarina. Este período foi profícuo em grandes obras. A rutura estética, os temas sobrenaturais, a loucura, as experiências limite e o gosto por universos estranhos, trazem à dança um exotismo inspirado em romances. Taglioni, pai e filha, com a técnica de pontas compõem um universo de passos e deslocações inovadoras e etéreas. Assim surge a primeira obra romântica:

“La creation d'un ballet d'un style entièrement nouveau, le 12 mars 1832, marque l'avènement de la période romantique: La Sylphide (livret d' Adolphe Nourrit, musique de Jean Schneitzhoeffter, choreographie de Philippe Taglioni) ” (Ginot & Michel 2008, p.19).

A fantasia que o romantismo traz ao *ballet* será o motivo pelo qual este gênero é atualmente alvo de tanto público e tanto interesse? O poder de sonhar e voar e de imaginar belas figuras etéreas, irreais e tão suaves é uma

atração. A narrativa destes *ballets* vive da tragédia, do amor impossível e de um mundo fantasioso.

A composição coreográfica evolui no sentido mecânico, no que diz respeito às exigências técnicas de encenação e à técnica de pontas, introduzida no século XIX, e que também se desenvolveu no século seguinte.

A mulher e o homem têm um papel muito claro, a hierarquização do espaço e dos personagens é evidente. A técnica corporal do homem evolui tal como o seu traje, a mulher e o seu figurino também recriam uma nova imagem de nudez latente e de sensualidade celestial. O modelo literário, introdução/desenvolvimento/final é instituído. Assim como, paradigmas, *corps de ballet*, solistas e bailarinos principais.

Na composição coreográfica integram-se os momentos de grupo, os trios e quartetos, as variações de solistas, o *pas de deux* entre os bailarinos principais, as suas variações e a coda final.

A composição espacial é desenvolvida com a introdução de desenhos geométricos, que para além das formas já conhecidas (do círculo, da linha e da fila, tão usadas nas danças de salão de corte e nas danças populares), definem estatutos que vão decretar a hierarquização dos intérpretes e as suas funções nas *performances*. A dança e a música estão intimamente ligadas ao movimento, sendo que a composição e o gesto visam mimetizar emoções e descrever a linha psicológica das narrativas literária e musical. Com este universo de novas competências estabelecem-se grandes parcerias entre coreógrafos e compositores.

1.4 Desenhos geométricos no espaço

No *ballet*, e mesmo numa maioria considerável de obras coreográficas contemporâneas, o desenho no espaço é constituído por desenhos geométricos, suas variações, combinações e aliteraões. O coreógrafo Petipa coreografou bailados onde estes desenhos são perceptíveis e importantes no desenrolar das narrativas.

O ritmo e a dinâmica dos gestos das frases de movimento são desenvolvidos de modo linear, dentro de parâmetros semelhantes. Um exemplo é a criação de uma frase de movimento interpretada em uníssono pelo *corps de ballet* (atualmente o “grupo”) que é depois variada, combinada e, desta maneira, exponenciada dentro dos desenhos espaciais.

Estes desenhos, que visualmente surgem de modo simples, exigem procedimentos extremamente complexos, obrigando os coreógrafos, ensaiadores e bailarinos a desenvolverem métodos de relacionamento do bailarino no espaço em conformidade com o grupo, que são bastante complicados.

O uníssono é, por exemplo, um procedimento muito usual na composição coreográfica e tem como principal objetivo o de criar um impacto no público, uma experiência de clímax, uma sensação de massa viva de corpos em plena ação que transporta uma força e energia incriveis. Para que esta força catártica chegue ao público de maneira direta, e com a coerência que este procedimento coreográfico exige, bastará que um olhar no espaço que divirja do grupo ou um passo numa diagonal diferente da massa de

corpos para que o uníssonos, a força e a energia dos corpos esmoreça. Este procedimento repete-se na história da dança, porque somos um ser que vive em comunidade.

O coreógrafo acumula, normalmente, uma experiência madura de intérprete, e o tempo que viveu enquanto bailarino ou *performer*, munuiu-o de uma escola pessoal. É no campo de ação que ele se pode encontrar enquanto artista, nas diferentes companhias de repertório, ou de autor. Como muitos outros, os professores e criadores tiveram esta experiência xamanística (Gil, 1997). Acabam por repetir estes procedimentos de modo axiomático. Alguns criadores contemporâneos têm esta relação rígida com o espaço, que é também uma referência importante nas suas composições coreográficas. Um exemplo é o coreógrafo de origem albanesa, residente em França, num dos centros nacionais de dança Preljocaj.

Preljocaj é um coreógrafo que estabelece uma relação condicionante com o espaço. Este espaço, que quer desenhar por cada segundo de coreografia, é uma das particularidades para a qual os bailarinos têm de se preparar e aperfeiçoar. O método que criou serve o propósito de poder chegar a qualquer teatro do mundo e determinar com o máximo de exatidão. Como e onde os bailarinos devem pisar espacialmente, obrigando-os a um exercício mental e físico bastante complexo. Preljocaj, em obras como **Helikopter**, concebe percursos e desenhos espaciais de complexidade

incomum, através de conceitos operativos inovadores, por exemplo: à *l'ecoute*¹⁷.

É importante mencionar que os coreógrafos que trabalham sobre estes padrões de composição, onde os uníssonos são determinantes nas suas composições coreográficas, e que vivem de uma geometria exata e precisa, não são obrigatoriamente coreógrafos de linhas estéticas clássicas, românticas ou neoclássicas. Estes desenhos geométricos que se distinguem pela distribuição dos corpos no espaço de modo uniformizado, com espaços iguais entre eles e com tarefas semelhantes, são fórmulas que acompanham o desenvolvimento da dança desde sempre.

No *ballet*, a narrativa era o fio condutor e o espaço cénico proporcionava um apoio aos desenhos coreográficos. Os sistemas e as regras desta fórmula coreográfica são conhecidos e retomados repetidamente. A ligação da dança com a literatura e a música é um paradigma iniciado ainda nos *ballets d'action* e estende-se até aos dias de hoje, mesmo depois de estes modelos terem sido ultrapassados nos anos cinquenta com Cage e Cunningham.

Na composição coreográfica clássica, todos estes pontos têm respostas evidentes e a hierarquização das relações pessoais, artísticas e profissionais são bem definidas.

¹⁷ Não existiam contagens métricas relacionadas com a obra musical que fazia parte da obra, mas sim uma métrica aprendida pelos seis bailarinos que a dançavam interiormente. Esta técnica era desenvolvida nos ensaios, mas só ao fim de muitos espetáculos se conseguia chegar a um aperfeiçoamento total, onde se via uma massa a mover no espaço e não apenas seis corpos.

2. O cair dos cânones

Chegamos ao princípio do século XX:

“ (...) s’annonce come le temps du progrès, dès découvertes scientifiques, de la vitesse, de la expansion coloniale, un mélange excitant qu’on n’avait pás connu depuis la renaissance.” (Ginot & Michel 2008, p. 27)

No século XX, a par do rápido progresso da ciência e do novo conhecimento tecnológico e científico, a cultura transforma-se subitamente numa área importante da sociedade. Os novos conceitos sociais fazem nascer criadores inovadores, dos quais destacamos alguns neste capítulo. Fuller cria um espaço cénico enriquecido pela iluminação elétrica, como nos relata Giovani em *Loïe Fuller Danseuse de la Belle Époque*:

“Loïe Fuller n’est pas été une simple image scénique sur laquelle les poètes symbolistes ont pu pousser les soupirs d’une jouissance esthétique enfin accomplie. Pionnière d’un experimentalisme qui connaîtra son appogée avec les avant-gardes, elle a été à l’origine de nombreuses recherches s’inscrivant au premier plan ce courant novateur dont est issue la culture théâtrale moderne. Après avoir conçu l’espace scénique comme tableau chromatique en mouvement.” (Giovani, 1994, p.10).

Também Wigman, Laban, Schlemmer e Duncan, são criadores que quebraram irremediavelmente os paradigmas anteriores, questionando-se e levando a dança, o movimento e a composição a outros encontros e à renovação dos cânones.

No início do século passado, com artistas como Duncan, Laban, Schlemmer, Wigman e Nijinsky, o corpo encontra a extroversão total dos

seus limites compreendidos até então: a nudez, o abandono do corpo social para o corpo performativo, sem receios e sem pudores. Duncan é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas artistas da época. A sua relação com o corpo e processo criativo foi de facto revolucionária. Duncan dançava e deixava um fulgor na memória do espectador:

“E dizer que o espectáculo não era tanto o de um corpo que vivia, mas antes o de um espírito que passava, não era, ainda, ter dito talvez o mais importante do que deveria ser dito.” (Ramos do Ó & Paz, 2010, p. 92).

Surgem teorias ligadas ao movimento, nomeadamente a de Delsarte, com o reconhecimento do torso como a fonte do meio emocional, e Dalcroze, com o ensino da música através do gesto. Estas são grandes influências presentes naquilo que se tornará a dança moderna.

Laban é um exemplo de um dos grandes fundadores da dança moderna, senhor de uma vasta bagagem, revelando uma formação eclética, tanto teórica como prática. Laban aborda muitas pesquisas relacionadas com o movimento (Ginot & Michel, 2008). Para ele, “Les formes sont indissolublement liées au mouvement. Chaque mouvement a sa forme, et les formes sont créées à la foi par et dans le mouvement.” (Ginot & Michel, 2008, p. 85). Desenvolve na sua pesquisa uma teoria de movimento e uma escrita que perduram ainda hoje no ensino da dança – a corêutica: “Nous appelons “*choréutique*” l’art ou la science, d’analyse est de synthèse du mouvement.” (Ginot & Michel, 2008, p. 85). Nas suas numerosas pesquisas acerca do movimento humano, Laban propõe como figura de referência a kinésfera: “Le centre du corps du danseur et le centre de la kinesphère se confonde, et

lorsque le danseur se déplace dans l'espace, il déplace avec lui cette sorte de bule." (Ginot & Michel, 2008, p. 86).

Segundo Gil, Laban procede a uma análise do movimento e realiza uma aproximação inovadora à dança, introduzindo o conceito de esforço:

"Von Laban faz entrar em jogo uma noção central na sua teoria do movimento: o esforço. Define-o como "impulso interior na origem de todo o movimento", dançado ou não dançado (...) o esforço contém nele "qualidades" – tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo – que variam em quantidade e em intensidade, de tal modo que traçando o quadro das suas combinações possíveis, se obtém os diversos tipos de movimentos dançados." (Gil, 2001, p. 16).

Laban e outros artistas da sua geração trabalham em novas direções, caso de Schlemmer que desenvolve um trabalho artístico na escola Bauhaus, com o *ballet* Triádico.

"Na verdade e em rigor, os bailados de Schlemmer não apostaram na importação de inovações técnicas; de certo modo, eles foram construídos na linha entre a criação artesanal e a criação industrial, no quadro da Bauhaus. Oskar Schlemmer conduziu a sua investigação separando o corpo do intérprete do seu estado natural. O figurino, a *Kunstfigur*, cumpria esta função. Este figurino permitiu instaurar no corpo um espaço de formatação e de metamorfose (...)" (Tércio, 2008, p. 30).

Schlemmer implementa um estatuto de experimentação do corpo metamorfoseado, construindo figurinos que revestiam o corpo de algo para além do natural.

Tércio compara as influências destes criadores, contemporâneos entre si:

“ (...) Efectivamente, se Laban foi especialmente impressionado pela dança dos derviches e se chegou a frequentar, como é provável, um certo esoterismo místico, Schlemmer apreciava o teatro javanês, japonês e chinês e proclamava para a dança a matemática artística ou metafísica (...) ” (Tércio, 2008, p. 3).

É importante apercebermo-nos que nesta época a cultura oriental começava a interessar ao Europeu, e que esta ligação vai trazer questões fundamentais e influências cruciais, na segunda metade do século XX, por exemplo, com Cage na música. A introdução e a valorização do teatro oriental *butô* (dança que imana uma transcendência e ao mesmo tempo um primitivismo) enriqueceram e transformou a nossa cultura.

Na composição, apesar da inovação trazida por Laban e Schlemmer, é com os *ballets* de Diaghilev que o grande público é confrontado com criações subversivas. O coreógrafo Nijinsky traz momentos chocantes e com eles o atrevimento e a ousadia de Duncan, ousadia essa que a bailarina americana não tinha conseguido difundir nos grandes teatros.

A composição estava a mudar: os desenhos, as trajetórias, o figurino, a percepção do corpo, a técnica corporal, as técnicas de iluminação e agora a ousadia sexual. A revelação de um corpo disforme e de movimentos antagónicos vieram para ficar. Já não imperaria a beleza, a harmonia e o conto de fadas.

A dança moderna renasce, e paralelamente a estes movimentos na europa, outros coreógrafos e bailarinos participam na história da dança euro-americana. Denis, uma pupila de Dalcroze, celebra a dança do outro lado do

Atlântico, com o ato de nascimento de pura beleza e felicidade. A dança é movimento, que é vida, que é amor, proporção, que é poder. “Dançar é viver a vida dentro das suas vibrações, as mais finas, as mais altas, viver a vida em harmonia, purificada, controlada. (Ginot & Michel, 2008). Denis faz a sua carreira nos Estados Unidos, ao contrário das suas conterrâneas, Duncan e Fuller, e acaba por ter na sua academia alunos como Humphrey e Graham, futuras coreógrafas americanas que colaboram na história da dança com novos conceitos do corpo performativo e na composição coreográfica.

Os três alemães, Laban, Schlemmer e Wigman iniciam a história da dança alemã que nos trará mais tarde a coreógrafa mais famosa dos anos noventa, Bausch, uma coreógrafa que deu ao mundo da dança uma visibilidade e importância extraordinárias.

“ (...) será importante ter em consideração que os anos entre Guerras, na Alemanha, foram tempos de profundas dificuldades económicas, de convulsões sociais, e de decisivas transformações políticas, com a passagem da frágil democracia de Weimar (fundada em 1919) para o regime Nazi do 3º Reich (1933). Mas foram também anos de efervescência intelectual, durante os quais se reconfiguraram as vanguardas artísticas na Europa. Durante esse período, o abstracionismo, o dadaísmo e o expressionismo, a par com as questões candentes do papel social e político da Arte, encontraram na Alemanha terreno privilegiado de pesquisa e de desenvolvimento (e, com o advento do nazismo, de colapso).” (Tércio, 2008, p. 2).

Todos os artistas acima mencionados são bailarinos/coreógrafos que fazem renascer novos corpos, novas formas, novos espaços e um tempo singular a esta época tão especial e tão arrebatadora da história de arte.

Tanto os europeus como os americanos viajavam pelo mundo com sede de trocar, de partilhar e de cortar com cânones que eram espartilhos há muito por quebrar. Artistas, correntes artísticas e colaborações incríveis marcaram o início deste século XX. Muitas destas colaborações foram arruinadas pela II Grande Guerra, provocando um interregno de duas décadas. Não que a criação parasse, pelo contrário, a II Grande Guerra levantou ainda mais questões, questões essas, que fizeram com que a segunda metade do século XX continuasse a ser profícua artisticamente. Na composição coreográfica, durante algumas décadas os clássicos continuaram na programação dos principais teatros e continuam, mas a criação de novas companhias, e instituições de dança contemporânea, proporcionaram a continuidade da pesquisa que estava a ser feita por diversos criadores da dança.

Na composição espacial coreográfica, os desenhos tornaram-se progressivamente mais complexos, emoldurando ou ornamentando o centro, procurando dar ênfase a este ponto no espaço. Redfern refere-se a este paradigma da seguinte forma: “In both dance and dramatic productions an aspect of movement which is of paramount importance is the grouping and spatial relationships between people on the stage.” (Redfern, 1965, p. 27).

Humphrey, no seu clássico *The Art of Making Dances*, transporta-nos para uma visão psicológica de ações no espaço, que questiona a visão clássica do espaço e a sua importância:

“(...) I should say there are at least eleven lines converging on it, plus the psychological security of the symmetrical design. This commonly called by its misnomer, “dead center, “is without doubt the most powerful single spot on the stage, yet there is a curious weakness about it, too. After being made aware of the strength of the center, students will compose whole sections, even complete dances, in this area. But after a short while, the power begins to fade, almost as though the electricity had failed. (...)” (Humphrey, 1981, p. 76).

Humphrey descreve a existência de linhas e trajetórias que são simétricas e que convergem para o ponto principal, o centro, ao qual ela dá o nome de centro morto. Coreografar constantemente para o centro e no centro, acaba por esmorecer o magnetismo que este ponto nos transmite, inicialmente. Também descreve diagonais de saída e entrada, questionando o que serão os pontos mais poderosos de um palco.

Este questionamento encontra resposta com um dos grandes mestres que a dança conheceu, Cunningham. Um coreógrafo americano que, influenciado pelo seu eclético circuito de amigos e vasta cultura, traz novas respostas à composição coreográfica, respostas essas que abriram um universo ilimitado às gerações seguintes. Através da famosa epígrafe de Einstein que foi adotada por Cunningham “não há pontos fixos no espaço”, traz uma nova filosofia para a criação coreográfica, procurando desenvolver este novo arquétipo, questiona a utilização do espaço, criando o conceito da descentralização.

Nesta época, da mesma forma que o corpo se despiu na primeira metade do século XX, o palco descobre uma nova liberdade, como espaço

livre da narrativa fantasiosa e da fábula nasce um “espaço” em liberdade. O espaço é agora um novo instrumento, um elemento extraordinário na criação artística. Cunningham descreve como foi que se deixou deslumbrar por esta ideia de Einstein:

“E quando por acaso li a frase de Albert Einstein, “Não há pontos fixos no espaço”, pensei que, de facto, se não existem pontos fixos, então cada ponto é igualmente interessante e versátil. ” (Fazenda, 2007, p.88).

3. Procedimentos inovadores na composição coreográfica

Na arte coreográfica, Cunningham foi um pioneiro multifacetado. Introduziu conceitos como a descentralização do espaço, a autonomia da composição coreográfica e musical, e de outros conceitos operativos como o Acaso. Recorre à utilização de inovações tecnológicas, como o desenvolvimento do software *Life Forms*. Estes foram conceitos inovadores e importantes da sua extensa obra. O coreógrafo americano foi influenciado por Cage e toda uma corrente de artistas da sua época, que questionavam a forma e os cânones que persistiam e impunham regras à criação artística. Cunningham renova a composição coreográfica incorporando os contributos inovadores de Pollock, Rauchenberg, Stockhausen, Duchamp, entre muitos outros artistas de diferentes áreas. Como nos recorda Copeland esta época é rica de encontros artísticos como não acontecia desde Diaghilev:

“Not since the Diaghilev era has so renowned a group of composers and visual artists been willing to design sound scores, costumes and decor for a dance company.” (Copeland, 1994, p. 184).

3.1 Descentralização do espaço

Vaughan documentou o trabalho de cinco décadas do coreógrafo, fixado no livro, *Merce Cunningham, Fifty Years*.

“Cunningham and Cage proposed a number of radical innovations.... The most famous and controversial, of these concerned the relationship of dance and music, both of which are time arts... Other conventional elements of dance structure were also abandoned: conflict and resolution psychological relationships... This does not mean drama is absent ...rather, it arises from the intensity of the kinetic and theatrical experience, and the human situation on stage.” (Vaughan, 1997, preface).

Recorrendo a entrevistas aos colaboradores de Cunningham, à descrição do seu processo de trabalho, assim como a comentários e manuscritos que o próprio deixou, Vaughan levanta algumas questões pertinentes, acerca deste criador e à crítica a que tem sido sujeito, assunto que analisaremos no final deste subcapítulo.

As inovações de Cunningham começam pela organização do espaço:

“ (...) no ballet tal como o aprendi, e mesmo nas minhas primeiras experiências de dança moderna, o espaço era observado em termos do proscênio, era frontal. Então, e se, como nas minhas peças, decidíssemos tornar qualquer outro ponto no palco igualmente interessante? Costumavam dizer-me que o centro do espaço era o mais importante: que era o centro da atenção. Mas em muitas pinturas modernas tal não acontecia e a sensação de espaço era diferente. Por isso, decidi abrir o espaço, considerando-o igual, e qualquer local,

ocupado ou não, tão importante como outro qualquer. Num contexto destes, não temos de nos referir a um ponto preciso no espaço.” (Fazenda, 2007, p. 88).

Cunningham transporta novos paradigmas da arte contemporânea para a arte coreográfica, transfigurando-os num sistema que se reconhece como seu. É um sistema liberto de regras rígidas, no entanto, tem regras e sistemas de organização, como é o caso da estratégia de composição coreográfica. O espaço descentralizado é um procedimento que alterou por completo a visão das gerações seguintes e do próprio. O espaço acaba por ser considerado um procedimento fundamental e uma característica importante no resto das suas obras. Os pontos no espaço são todos importantes, assim como as direções do corpo. Habitados a olhar para um espetáculo de dança que representava a “cara” (*en face*), e um quarto das mesmas, (*en croisé*, *en effacé*), a dimensão do corpo torna-se tridimensional. Todos os lados do corpo passam a estar evidenciados em qualquer ponto do palco.

“Merce Cunningham, assente numa ideologia igualitária, decreta uma organização espacial não-hierarquizada, valoriza a liberdade individual e estabelece princípios de igualdade entre indivíduos.” (Fazenda, 2007, p. 79).

Esta descentralização, liberdade e igualdade entre indivíduos, levou a composição coreográfica à polifonia espacial, ou seja, duas, ou mais ações distintas acontecem ao mesmo tempo, dividindo assim a atenção do

espetador, criando uma expectativa inesperada de descoberta de uma possível ação principal.

“Imaginem que agora consideram a dimensão do tempo. Os nossos oito bailarinos [referindo-se à coreografia Torse (1976)] podem estar a efetuar movimentos diferentes, podem até fazê-los ao mesmo ritmo, o que está bem, [...] há a possibilidade de poderem estar a efetuar movimentos diferentes a ritmos diferentes e é aí que entra em cena a verdadeira complexidade.” (Fazenda, 2007, p. 90).

Cunningham tem um dispositivo inovador que passa por períodos fundamentais na composição coreográfica, um desses conceitos operatórios é o Acaso, que surge logo a seguir à descentralização e à negação da hierarquia artística na composição. Consideramos que estas inovações estão intrinsecamente ligadas e que são a sua resposta artística aos problemas sociais e políticos da época.

3.2 Acaso e Cunningham

“(...) The form, the movement in space and time, is like pure water: clear, transparent and reflective. Merce begins his deep involvement with time and space with this solo (...)” (Brown, cit. por Vaughan, 1997, p. 72).

Brown refere-se ao **Solo Suite in Space and Time**, de Cunningham, obra onde começa a explorar o procedimento do Acaso. Cunningham conheceu este procedimento através de Cage que viria a enriquecer e inovar a sua obra. Segundo Banes (1994), o Acaso trazia uma força exterior ao poder do coreógrafo:

“Chance was compelling, not only for its generative capabilities, but because it performed an important psychological function in forcing the choreographer to give up certain features of control.” (Banes, 1994, p. 214).

A maneira como Cunningham usou o Acaso representava um grande risco. A estrutura final da obra estava fora do alcance do criador. Este procedimento, como outros, nasceu da sua colaboração com Cage, um artista que viveu em renovação artística permanente. Cage foi um visionário, que muito cedo se deixou influenciar tanto pelo que estava mais próximo como pelo que lhe era mais distante. Se a proximidade lhe trouxe a percepção da poluição sonora, com o som, a distância levou-o às leituras de textos orientais muito antigos, como *I Ching*, que influenciaram a sua escrita e a sua visão do mundo como criador e professor. Funcionou como uma referência artística numa vasta e abrangente área temporal e espacial. Cage não só deixou influências na escrita musical, como legou um pensamento desprovido de ambição e reconhecimento. Desde a dança ao teatro, ao rock, e às artes plásticas, ele representa a inovação. Procurou o equilíbrio pessoal através da cultura oriental *I Ching*, com a veneração do silêncio, do som, e na busca de um estado de espírito *Zen*, para a sua arte e modo de vida.

Cage não apreciava a improvisação, mas conseguiu encontrar em algumas das suas obras, espaço para tal. Para Cage, a eliminação da improvisação extinguiria também os gostos e os desgostos, tanto do coreógrafo como do intérprete, mas principalmente do intérprete. Com *chance operations*, seria impossível estar dependente de gostos, o mais

provável era estar atento às imperfeições, como lhe chamava na sua escrita. Cunningham, com as *chance operations*, criou mais um dos procedimentos inovadores no longo processo da sua história como criador. Consegue de modo subtil falar do caos, da rotina, do ser humano no seu sentido mais profundo, nas preocupações e frustrações a que estamos submetidos por não controlar o presente (o instante). Tudo isto através da sua dança e numa organização aleatória da estrutura de algumas das suas obras.

“As danças de Cunningham não reproduzem lugares ou e emoções, antes reatualizam a nossa experiência quotidiana do mundo em que o imponderável, o contingente e o imprevisível intercetam permanentemente a ordem e o sentido anteriormente construídos: a ameaça do caos é iminente, mas nas danças de Cunningham a ordem é sempre reposta.” (Fazenda, 2007, p. 100).

Fazenda faz uma leitura irrepreensível do trabalho de Cunningham. De facto, criar o caos é arriscado, jogar é caótico, e mesmo que na sua obra não se reproduzam lugares e emoções, eles estão presentes através do movimento. Este parece-nos ser um envolvimento muito profundo do criador na sociedade e nos movimentos sociais da época. A preocupação de inovar foi também uma forma de negar o que estava feito até então. A coragem de Cunningham foi a de intervir como artista na sociedade, sem que para isso tivesse de largar tudo o que a história tinha para oferecer. Não vivemos sem passado. Cunningham não desistiu da sua obra, do trabalho de compor através do movimento. Foi um estratega em pesquisa constante, e na linha de vanguarda de áreas artísticas mais consideradas, para trazer para a dança a inovação sem negar a dança.

“Chance may determine many aspects of the experience, but does not choose his collaborators by chance.(...) Earle Brown, Morton Feldman, David Tutor and Christian Wolff.(...) painters and sculptors such as Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Morris and Frank Stella.” (Copeland, 1994, p. 184).

Muitos são os autores e artistas que nomeiam Cunningham como um artista hermético, que expõem de diferentes maneiras os seus porquês, no entanto, como bailarina que viveu em contacto com a sua obra e com bailarinos e colaboradores de Cunningham subscrevemos as palavras de Vaughan: “There is a great deal of misinformation and misunderstanding about Cunningham.” (Vaughan, 1997, preface).

D’Immobilité, coreógrafo, bailarino suíço que dançou mais de seis anos na companhia de Cunningham partilha connosco o seguinte:

“He remained a very curious person until the end, always ready to try out something. That’s why, his work combined integrity (all his dances are recognizable) and change (in the spirit of new paths, new explorations).”(D’Immobilité, 2011).

As inovações que Cunningham trouxe incluem a descentralização do espaço, a autonomia da dança e do espaço acústico. As colaborações com artistas plásticos que transcenderam o que se fazia na época, a conexão e concentração do corpo no movimento, os procedimentos de *chance operations* e a tecnologia são a prova de que como escreve Moura:

“Desde que o objeto de arte ganhou total autonomia, ou seja, a partir do momento em que se tornou uma coisa em si mesma e não a representação de algo, a força impulsionadora da criação artística passou a ser a inovação. Criar algo de novo, inexistente até ao momento

e distinto do que já se encontra realizado, é aquilo que realmente motiva os artistas do nosso tempo e também aquilo que suscita o continuado interesse dos apreciadores.” (Moura, 2006).

Até à sua morte, este foi o criador com o espírito mais inovador, que alguma vez entrou na história da dança, atrevemo-nos a dizer mesmo, da arte em geral. Como refere Ginot-Michel na obra já aqui supracitada “*La danse au XX siècle*”:

“Merce Cunningham constitue un véritable pivot dans l’histoire de la danse moderne, qui va avoir une influence direct, bien au-delà de l’histoire de la danse, sur l’histoire des arts en général”. (Ginot-Michel, 2008, p. 127)

Na realidade, Cunningham não mostra muito interesse em associar a dança a outra forma de arte e perder a sua autonomia. Para Cunningham, as associações artísticas são fundamentais, porém, a sua criação coreográfica não sofre alterações partilhando um espaço acústico ou uma cenografia. Cunningham é o criador no sentido exato da palavra, na medida em que ele cria a partir de uma ideia e associa a sua criação a outros artistas e formas de arte. Este criador não altera a sua ideia coreográfica original e não faz compromissos com os elementos que colaboram e complementam a obra. A sua coreografia, tecnicamente exigente, é sobre o movimento, possível e impossível. Cunningham vai além do virtuosismo exigido no *ballet* clássico e transforma a sua coreografia num desafio a consumir, na busca incessante de uma técnica corporal que permita encontrar a organicidade e a liberdade do corpo.

“His work is peculiar and that can put off people who have preconceptions about what dance should be. But as he puts it, what his dancers do onstage is simply the most realistic of all possible things: moving in time and space. The possibilities are endless and they are just bound by our imagination and our two legs.”. (D’Immobilité, 2011).

3.3 Improvisação

“Improvisation is the spontaneous invention of performance. It has a long theatre history, for example in *commedia dell’arte*, which has been practised in Italy from about the mid-sixteenth century.” (Allain & Harvie, 2006, p.161).

Não é nossa intenção definir o que é ou não é o ato de improvisar. A improvisação nasce com a história do ser humano e é parte do nosso dia-a-dia. O que fazemos senão improvisar o dia todo?

Na composição coreográfica, a improvisação tem servido muitos propósitos. Por exemplo, Halprin, uma criadora que foi responsável por ensinar e orientar discípulos, como Rainer ou Brown, usa a improvisação como modo terapêutico, para além de a utilizar como implementação de um espetáculo.

Lycouris faz uma pesquisa intensa desta temática e aduz algumas definições e argumentos importantes para compreender o ato de improvisar numa *performance*.

“In addition, to describe improvisational performance as the form of theatre dance in which there is no choreography and movement takes place spontaneously during the event of the performance does not only polarise the relationship between choreography and improvisation, it

also implies the necessity of a pre-existing definition of the concept of choreography.” (Lycouris, 1996, p. 28).

Os conceitos que estão na base da improvisação são fundamentais. Muitos criadores optam por usar este procedimento na demanda do movimento espontâneo e genuíno, no entanto, segundo Jobin, é um procedimento que nem sempre está bem definido e que pode empobrecer a composição (Jobin, 2009).

“(...) accumulation of a specific kind of practical knowledge is the condition which makes possible the birth of certain forms of movement improvisation or of improvisational performance in dance.” (Lycouris, 1996, p. 11).

A improvisação coreográfica é um processo de adaptação e redescoberta de quem improvisa. Queremos dizer que apenas com o afastamento de si próprio e dotado de uma técnica corporal, o ato de improvisar poderá ser rico e pertinente. Portanto, o facto de existir uma experiência técnica enriquecida, proporciona melhores resultados na improvisação.

Este procedimento foi muito explorado por Duncan, mas havia então uma ligação muito forte com a música. Foi nos anos sessenta que a improvisação encontrou um núcleo importante de desenvolvimento que influenciou de modo radical as gerações seguintes. Judson Theatre é um movimento iniciado por um colaborador de Cunningham, Dunn, e evoluiu segundo um paradigma inovador com os seus discípulos: Rainer, Paxton,

Brown, entre outros, que negam as convenções e as tradições (Lepecki, 2004):

“Rainer and her fellow artists who presented work at Judson Memorial Church during the early 1960 engaged in an avant-garde attack on the traditions and conventions of theater dance (which has parallels with Foucault’s Genealogy.”¹ Foucault’s genealogy – the body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated Self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration. Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history. Its task is to expose a body totally impregnated by history and the process of history’s destruction of the body.” (Lepecki, 2004, p.31).

Este movimento foi particularmente inovador, pois pretendia ser comunicativo, queria reformular um novo entendimento com o público e tinha uma motivação social e política:

“In the 1960s, the extreme position of the totally improvisational performance was intended to stimulate changes in the ways art was perceived at the time. This was not separate from the artists’ overall attitude to life: rather, it was an aspect of their ideology of freedom and equality embodied through culture.” (Lycouris, 1996, p. 14).

A pesquisa do Judson Theater desenvolvia-se no âmbito urbano negando as raízes baléticas. Os criadores ali reunidos seguiam procedimentos que lhes permitissem negar os cânones sob os quais tinham sido formados. A acumulação, a repetição, o *contact improvisation*, entre outros, são procedimentos que surgiram neste momento histórico.

“When the deliberate presentation of feeling became desirable ingredient of dance, Contact Improvisation was one of the movement sources that nourished it.” (Jowitt, 1994, p. 178).

Contact improvisation é uma técnica de improvisação e percepção do corpo, desenvolvida por Paxton que introduz conceitos operativos muito interessantes e relevantes no enriquecimento da improvisação de grupo na composição coreográfica.

Rainer e o Judson Church Movement vão em direção à negação dos sistemas de Cunningham, tentando desta forma libertar a dança de sistemas e formas. Rainer projetou a sua visão da dança para o ecrã, sendo que deixou de coreografar em meados dos anos setenta do século passado. Esta transição pode ser vista como uma projeção ampliada do espaço físico da dança para um espaço imaginário e potencialmente virtual, como o do filme e das novas tecnologias e multimédia. Rainer é uma visionária que ajudou a impulsionar todos os movimentos artísticos que libertam a dança do seu espaço e corpo tradicionais.

Consideramos que este movimento radical, que eclodiu através de movimentos sociais, serviu como uma plataforma de divulgação da dança e acessibilidade, como nenhum outro. É um movimento que influencia e perdura nos dias de hoje com a *Land Art*, *Body Art* e a nova dança europeia, com criadores como, Holt, Smithson, La Ribot, Franko B, Mantero, Bell, Camacho, para nomear apenas alguns, e com os quais Jobin colabora em início de carreira.

Capítulo IV - O PERCURSO DE UM CRIADOR CONTEMPORÂNEO

1. Gilles Jobin e a “nova dança”



Figura 1. Gilles Jobin. Créditos fotográficos: Jean Marmeisse.

“Transcender classique et contemporain.

La danse de Gilles Jobin agit comme un élément réactif et irrésistible. Le chorégraphe helvète, reconnu comme l’un des plus inventifs de sa génération sur la scène internationale, bouscule les idées reçues à la manière des grands peintres du mouvement.” (Goumarre, 2011).¹⁸

¹⁸ - <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article635>

Nascido em 1964 em Lausanne na Suíça, Jobin foi uma criança que cresceu rodeada pela arte. Seu pai, Arthur Jobin, foi reconhecido pela sua pintura abstrata e deixa marcas profundas no percurso deste coreógrafo.

Jobin iniciou-se na dança aos dezasseis anos. No seu processo de formação fez quatro anos de *ballet* na escola de dança Rosella Hightower, em Cannes, e variados *workshops* de dança contemporânea.

No regresso à Suíça, integrou algumas companhias de dança contemporânea, onde durante dez anos trabalhou com coreógrafos como Berger, Saire e Margarit. Alternou a sua carreira de bailarino com a de técnico de espetáculo, programador e difusor de dança no espaço do Teatro de L'Usine em Genebra, um dos teatros mais importantes de arte contemporânea na Suíça, onde foi co-director de 1993 a 1995. Seguidamente, parte para Espanha, onde faz as estreias que o lançam no circuito internacional com a trilogia **Bloody Mary, Middle Suisse e Only You**. Em 1997, seduzido pela *Live Art* Inglesa, Jobin deixa Madrid. A sua vontade de conhecer outros artistas da atualidade e outros cenários da arte contemporânea levam-no a Londres, ao *Institute of Contemporary Arts* (ICA), ao lado de La Ribot, sua companheira e pioneira do movimento *Body Art*. Mais tarde, regressa à Suíça e recebe uma bolsa que o abriga como coreógrafo residente em Lausanne, no espaço *l'Arsenic*.

Criou a sua primeira peça de grupo em 1997, **A+B=X**, que foi também a sua primeira colaboração com o compositor e líder do grupo de rock *The Young Goods*, Treichler. Esta obra é apresentada em vários festivais

internacionais de dança contemporânea e recebe as primeiras críticas que o lançam como coreógrafo da nova dança europeia.

“Along side the choreographers La Ribot and Javier de Frutos, who have long been interested in the concept of nudity, Gilles Jobin also admits that his work is influenced by the clichéd images of the body found in pornography (...) A+B=X in its most outstanding flashes of genius is indeed the flawless and smooth choreographing of a semi-naked dancer, by a caress, brushing lightly against bodies, which are often revealed to be androgynous, revealing the scars created by the delicate folds of the back, as if it was the most precious skin ever. A calm, quiet, relaxed way of greeting a world. Whose alarming strangeness holds a certain fascination by reversing the body and its codes of functionality and gravity.” (Salas, 1998).¹⁹

¹⁹ http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique38&id_article=287



Figura 2. Cie Gilles Jobin em **A+B=X** (1997). Coreografia: Gilles Jobin.
Créditos fotográficos: Manuel Vason.

Em 1998, Jobin cria peças experimentais como **Macrocosmos** e **Blinded by Love**, em colaboração com o *performer* inglês, Franko B, onde se afirma com uma linguagem coreográfica fora das estéticas estabelecidas, realizando incursões na *Live Art* e nas artes visuais. Esta colaboração com Franko B deu uma forte visibilidade ao seu trabalho, por ter se afirmado radical e original. Esta fase de Jobin é de rebeldia e revolta: " (...) je suis surtout original colérique, énervé contre le monde. C'est de là que viennent mes engagements." (Jobin, 2008).²⁰

²⁰ <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

A partir de então continua a criar e a fazer um percurso em festivais de dança contemporânea com diversas criações, mas é em 2001 com a sua obra emblemática, **The Moebius Strip**, que Jobin é reconhecido e apreciado por um público mais alargado e cada vez mais fidelizado.

“ (...) un article dans Le Monde qui va tout changer, les portes du Théâtre de la Ville s’ouvrent sur une carrière qui devient rapidement internationale. Depuis, son fils Pablo a grandi; il ne hurle plus aux spectacles de marionnettes pour enfants qui racontent des histoires de légumes, alors même qu’il ne bronchait jamais devant les expériences corporelles limites paternelles. Depuis le père de Gilles Jobin, peintre de l’abstraction géométrique suisse est mort, laissant derrière lui un atelier dans un petit village de Suisse rempli de tableaux, études, dessins préparatoires systématiquement abstraits; sur certains des cercles roses s’entrouvent sous la pression de formes oblongues bleu canard au bout orange, de l’abstraction sexuelle qui aurait pu séduire la galeriste parisienne Denise René, une abstraction où pointe une violence contenue par le traitement en aplat.” (Goumarre, 2001).²¹



²¹ - <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article635>

Figura 3. *Moebius Strip Ring* (2001). Créditos fotográficos: gillesjobin.com

Jobin entra no circuito de redes culturais de programação de dança europeia, onde é distinguido pela sua obra. Apreciado pela originalidade no uso da nudez e pelo modo como trata o Tempo. Sem receio de quadros lentos e de longa duração, o jovem coreógrafo constrói uma dramaturgia consistente e deixa imagens de enorme beleza na memória do espectador.

“Cette chorégraphie réglée à l’horizontale, imprégnée de contraintes, transforme les danseurs en amphibiens ou en fœtus, prisonniers de leur milieu. (...) Gilles Jobin fascine par sa rigueur (pas question d’enjoliver la chorégraphie pour distraire le spectateur) et son sens du temps et de la durée. Peu savent comme lui s’appuyer sur une dramaturgie où chaque seconde joue son rôle, malgré la longueur de certains passages. Le spectacle se termine sur une image d’une beauté sidérante, tout d’obscurité, qui restera gravée pendant longtemps dans nos mémoires visuelles.” (Hohler, 2001).²²

Na sua criação seguinte, **Steak House**, Jobin surpreende novamente. O coreógrafo tem o poder de se reinventar com criações imprevisíveis. Este é um fator que nos parece enriquecer a sua obra: o de procurar incessantemente a renovação. Não se repete, não usa o que resultou anteriormente, pesquisa regenera-se e cresce com a sua obra coreográfica. Cresce igualmente no valor que lhe é atribuído pela crítica.

O espaço imaginário de uma cozinha, os discos vinil, a concentração e a proporção que é atribuída ao material, o espaço restringido e descentrado, são algumas das características desta peça, que traz um cenário colorido e

²² http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique32&id_article=80

acolhedor. Os bailarinos organizam o tempo e movem-se arquitetonicamente num caos que Tércio descreve da seguinte maneira: “A coreografia de Jobin constitui uma maneira do corpo pensar o espaço” (Tércio, 2006, Caderno Actual). É um coreógrafo em produção permanente, desde a criação da sua companhia de autor. A sua experiência como técnico, difusor e programador, preparou-o para se confrontar com um circuito tão complexo, como menciona em 2009 durante uma entrevista.

“ (...) j’ai gagné beaucoup de temps, parce que je pense que j’étais déjà, je savais déjà comment m’y prendre, disons : au niveau de la production, au niveau de la diffusion, au niveau de faire connaître mon travail. Donc, je pense que ça m’a beaucoup aidé, après j’imagine que mon travail aussi (...) les gens se sont intéressés à mon travail donc les choses se sont enchaînées.” (Jobin, 2009).

De facto, muitos criadores da sua geração encontraram estilos artísticos próprios, de sucesso e evitaram uma renovação artística. Talvez por opção estética, ou por receio.

“ (...) j’ai l’impression de les connaître de trop. Je trouve que certains aussi ne se renouvellent pas assez, le temps a quand même pas mal passé depuis leur première pièce. J’essaie d’être attentif à ce que font les jeunes, parce que tout d’un coup il y a des choses qu’ils font maintenant qu’on pourrait pas (...) qu’on aurait pas pu faire nous. On parlait hier de toutes ces choses maintenant (...) toutes ces pièces qui sont vraiment limites (...) est possible de faire avec un corps sur un plateau ; on le voit aussi dans le cinéma, dans l’art visuelle. Donc je suis plus intéressé par exemple par ces nouvelles choses (...) ” (Jobin, 2009).

A renovação é, portanto, a chave de Jobin, que se diz influenciado por jovens e velhos, um pouco como na linha de Jorge Silva Melo, quando

descreve os encontros que o marcaram mais, ao longo da sua carreira, no capítulo II desta dissertação. Assim, e dentro desta conjuntura, as obras **Double Deux** e **Two-Thousand-and-Three** surgem numa fase em que Jobin explora e desenvolve os novos procedimentos operativos deixados por Cunningham.

“Gilles Jobin distille alors le doute, distribuant au hasard le mouvement selon des "ordres" que chaque interprète gère en temps réel. Cette trajectoire qui dévie et va mettre en périple l'ordonnancement sur le plateau, seul le danseur en est maître ; à lui alors d'éviter ses partenaires ou, mieux, de s'y attacher (...) à l'instar d'un Merce Cunningham, jobin entend travailler avec les créateurs contemporains, donnant à ses pièces une bande-son actuelle. Cunningham répond à ceux qui le questionnent sur son refus des anciens compositeurs qu'il utiliserait Bach s'il avait vécu à son époque! Gilles Jobin a compris le bénéfice qu'il pouvait tirer de ces collaborations (...) ” (Noisette, 2006).²³

Jobin é um criador eclético que se distingue da sua geração por ter essa característica, porém, é um criador que partilha e herda uma cultura histórica e estética que influencia o seu trabalho, inovando-o. Colaborou com diversos artistas radicais da sua geração e procurou na geração mais jovem o que esta poderia trazer de novo.

Em 2003, começa a criar para companhias como o *Ballet Gulbenkian*, *Ballet Junior de Genève*, *Grand Ballet de Genève*, entre outras. É mais uma vez bem recebido pela crítica e parece conseguir fazer chegar a sua obra ao público.

²³ http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique148&id_article=466

Em **Delicado** o sistema coreográfico dependia de uma vertente de improvisação, mas não pretendia elaborar ou desenvolver um processo criativo relacionado com a improvisação. O sistema era claro, como Tércio descreve após a estreia absoluta interpretada pelo Ballet Gulbenkian desta, obra:

“Em Delicado (...) o espectador está perante corpos trabalhados como partículas de matéria-energia, com trajetórias complexas, que sublinham a ideia da pluralidade de centros no palco contemporâneo.” (Tércio, 2004).

O fator aleatório no desempenho do intérprete criava um quadro lógico e uma relação de cumplicidade intensa no grupo. As pausas e os ritmos aleatórios eram parte desse sistema, imprimindo uma nova dimensão à composição coreográfica.

No processo de trabalho, Jobin mencionava frequentemente que necessitava de corpos pensantes.

“Like in Delicado I build up a set of rules and let the dancers take responsibility for it. I need "thinking bodies" on stage, I need to see the effort of taking decision (...)” (Jobin, 2009).

2. O Espaço, a Forma, o Ritmo e o Corpo no processo de trabalho de Jobin

No processo desencadeador de ações, e na rede de ideias coreográficas de Jobin, transparecem momentos de polifonia corporal. Os bailarinos movem-se executando tarefas que refletem o seu poder de

decisão e é assim que os dirige o coreógrafo suíço. No entanto, Jobin controla a grande forma, a sua direção é parte integrante da estrutura final: o modo como pensou a obra. As moléculas juntam-se até chegar a um estado onde é a ação que desencadeia o mote emocional e a linha psicológica.

Durante algum tempo, Jobin trabalhou numa geografia do corpo e do espaço na horizontal. A leitura corporal não procurava a verticalidade, como se renunciasse a tudo o que se construiu antes da sua geração, ou como se procurasse encontrar o estímulo que o fizesse erguer:

“Longtemps, j’ai trouvé plus aisé de construire le mouvement à partir du sol et des appuis qu’il offre. Un corps soudain renversé, cela crée une image étonnante, une géographie subversive. J’avais de la peine à concevoir une danse debout, cela me semblait décoratif et vain. Aujourd’hui, je vois mieux sa nécessité. Je crois que l’exploration d’un sentiment peut être son fondement (...)” (Jobin, 2010).²⁴

Quando começou a trabalhar o espaço vertical e a questionar a forma e o sentido da sua dança, Jobin iniciou a exploração de novos territórios e encontrou a verticalidade. Com a verticalidade e a horizontalidade iniciou o encontro com formas que construíam o gesto do corpo no espaço:

“Petit à petit j’ai trouvé des solutions, notamment dans Text to Speech, qui est une pièce qui (...) comme le sens de la pièce est donné par les textes qui sont lus par des ordinateurs, donc tout ce qu’il y a à avoir avec le sens n’est pas de la responsabilité du mouvement. Donc le mouvement s’est retrouvé déresponsabilisé du sens ce qui m’a libéré en fait, ou j’ai pu faire du mouvement pour un mouvement sans me préoccuper du sens.

²⁴ <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

Donc après sur Black Swan, la pièce suivante, je me suis dis «cette foi je vais partir directement du mouvement et pas du sens» (...)» (Jobin, 2009).

A pesquisa de pequenas ações corporais no espaço é determinante. Tem um cunho cunninghamiano quando se debruça sobre o corpo e os seus limites, procurando descobrir incessantemente novas dimensões corporais: rotativas, expansivas, em intensas relações com outros corpos presentes, horizontais e verticais. Os procedimentos que Jobin segue na construção das suas peças introduzem outras escalas e outras paisagens percetivas nos termos em que Gil considera:

“Não esqueçamos que as atmosferas se compõem de pequenas percepções. O êxito de numerosas tarefas corporais depende do dinamismo aventuroso da atmosfera; a consciência de si forma um obstáculo a esse livre jogo, impedindo as pequenas percepções de apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas que por vezes dependem apenas de um deslocamento ínfimo.” (Gil, 2001, p. 159).

Estas percepções corporais, ou a consciência de si, em Jobin são ultrapassadas pelas tarefas que estão presentes e que são fundamentais para que a ação não pare, ou para compreender que a imobilidade é necessária. Estas pequenas percepções, de que Gil fala, constroem elas mesmas a atmosfera e preenchem o espaço coreográfico, que acolhe os seus desenhos, e percursos da composição espacial. Formando-se uma arquitetura que se permite habitar por uma ordem sistematizada de regras e decisões.

“Admitamos a ideia de que a arquitetura é construção de espaço habitável. Neste caso, num espaço dado, o que se pede ao intérprete é que habite o espaço que lhe é oferecido. Ou seja, que circule por este espaço explorando as múltiplas possibilidades de o habitar, de certo modo reproduzindo em si mesmo a organização do espaço que o envolve. A interpretação do bailarino é neste caso um método de tornar visível uma certa ordem arquitetônica. A organização do espaço passa ao primeiro plano graças à circulação do intérprete por esse espaço.” (Tércio, 2002, p. 8).

Este espaço arquitetônico, a que Tércio (2002) se refere, é o espaço que Jobin delimita e imagina e que os corpos dos seus bailarinos organizam. Este espaço, que preenche o espaço coreográfico, pode ser aquele que não tem limites e onde o criador possa livremente estar presente e ocupar um espaço extra-humano? O espaço limiar, como o designa Gil (2005)? Esse espaço interior que se expande num espaço, cercado (Melo, 2011), ou vazio?

“ce sens du corps (...) global(...) la relation au sol, (...) d’être en dialogue avec soi-même (...) d’être conscient de (...) aussi la manière de réfléchir au mouvement, c’est-à-dire de réfléchir avant de bouger (...)” (Jobin, 2009).

Jobin, tal como Melo (2011), define o espaço *a priori*, mas deixa que o espaço se preencha e se torne vivo pela matéria que vive em relação com a nossa dimensão. A simplicidade e o concreto são duas palavras que definem a imagem que transporta para os seus cenários:

“ (...) j’aime bien la simplicité, mais c’est aussi le rapport à l’objet à taille réelle. C’est-à-dire qu’on peut, on trouve une relation à l’objet. On a gardé la relation à la taille réelle. Par exemple, les objets dans la pièce Steak House sont des objets à taille réelle. C’est une vraie table, c’est une vraie

chaise; alors il y a des chaises d'enfant, mais c'est une vraie chaise d'enfant. On joue avec des échelles qui sont les vraies échelles de la vraie vie. Pendant longtemps j'utilisais aussi des choses que je trouvais dans les studios. L'endroit où je travaillais, il y avait toujours un truc qui traînait, je finissais toujours par (...) par exemple, ce tube blanc que je pourrais tout d'un coup, tout à fait intégrer comme étant un des objets qui se retrouve au milieu de la pièce." (Jobin, 2009).

A escala, a proporção e os elementos concretos, são características do trabalho de Jobin que definem as formas no espaço.

Jobin é um sonhador pragmático. Tem uma faceta concreta e incisiva de olhar o mundo e de se expressar. O seu lado sonhador invoca um mundo imaginário, por vezes surpreendente na sua obra (como as luvas de cavalinhos)²⁵, mas o seu lado pragmático não o deixa ser megalómano. As dimensões da sua criatividade têm a mesma proporção que a realidade. O seu objetivo artístico é fazer chegar de modo claro até ao público a sugestão que criou. Esta é também uma das razões na sua escolha "da escala real". "J'essaie de rester simple et d'utiliser des éléments qui sont concrets, accessibles, sans magie, sans mystère (...) " (Jobin, 2009).

O espaço tem pois uma componente real e pragmática em Jobin, a necessidade de viajar com a sua obra e o seu conhecimento enquanto produtor eliminam elementos de "delírio" (Jobin, 2009), muito embora passe por ser uma escolha artística acima de tudo. Como os espaços convencionais, que considera serem espaços de extrema liberdade, visto poder manipulá-los e torná-los semelhantes aos espaços da criação.

²⁵ Na obra **Black Swan**, os bailarinos dançam de luvas com forma de cavalo.

[O corpo em Jobin]

O corpo e a sua poética são outros componentes sedutores do seu trabalho. Na oportunidade que tivemos de assistir ao seu processo de criação como observadores, reparámos que os gestos que estudava se assemelhavam a movimentos dervixes minimalistas. Apareciam de modo obcecado e procuravam algo sem nunca sair de uma bolha (lembrou-nos a bolha de Laban, a Kinésfera). Estas bolhas foram-se transformando, através da fadiga física do bailarino. As perguntas que o bailarino tinha de resolver criavam, não só, um fio emocional entre os intérpretes, como no seu interior psicológico. Extravasavam nos seus corpos que se deslocavam no espaço, de modo aleatório, e ocasionavam aqui e ali pontos de encontro entre os dois ou os três corpos. O referencial interno estava constantemente ativo.

Extraordinariamente e sem estar consciente de que seria esse o seu objetivo, Jobin cria uma polifonia no espaço e nos gestos do corpo. Polifonia essa que durante alguns anos nos fascinou. Com Jobin ela acontece naturalmente. A exaustão de gestos simples, mas rápidos, ou muito rápidos, lentos, ou muito lentos, somada às voltas dervixes, que os bailarinos executavam, fazem perscrutar uma dramaturgia por detrás de todo o movimento no espaço.

Os gestos de Jobin são simples, crus e sem maneirismos. Diríamos mesmo que se não fossem tão complexos poderiam ser movimentos quotidianos. Os jogos que os corpos elaboram, a sós ou em relação a outros corpos no espaço, são fruto de horas de análise de movimentos simples, que

com o deslocar no espaço dão origem a movimentos mais complexos e a relações aleatórias entre corpos. Este corpo de Jobin é um corpo urbano, mas tem uma poética, uma elegância. Jobin pretende retirar de cada corpo a sua identidade própria, a sua personalidade física, procurando uma fisicalidade inerente conduzida pela narrativa interna do intérprete: o referencial interno, ou o “quarto olho”.

[Ideia-Sugestão]

"Et c'est en quoi il me paraît rejoindre l'exigence la plus pure de la poésie, telle du moins que l'entendait Mallarmé: chez lui tout est de l'ordre, non de l'explicite, mais de la suggestion. Ou du latent." (Dupuis, 2001).

Que ideia ou sugestão está na génese das suas obras? Que pensam os bailarinos? Qual a informação emocional, iconográfica ou conceptual que Jobin declara ser importante? Como trabalha ele com os seus bailarinos?

"Pas toutes les idées sont dites à tout le monde: j'ai certaines idées que je garde pour moi ou que je vais dire au musicien et peut-être pas aux danseurs. Même à la fin, il y a des idées qui sont dans la pièce que les spectateurs découvrent, que les danseurs ne savaient même pas." (Jobin, 2009).

As tarefas que Jobin atribui aos bailarinos para desenvolver são complexas. Estes devem concentrar a sua energia na realização destas tarefas, para, deste modo, a obra ganhará conteúdo.

Preconiza o uso do espaço de forma ativa e pensante, imaginando como poderá um grupo recriar um instante em conjunto; de fazer parte de um espaço físico e perceber como e para onde se vão deslocar. O grupo será

capaz de resolver o caos se atuar conectado em termos temporais e espaciais. O *random*, o gesto, os percursos, os possíveis encontros, e a coincidência, ativarão a dramaturgia coreográfica.

3. Procedimentos inovadores na composição coreográfica de Jobin

3.1 Improvisação

O caos, em Jobin, parte também da improvisação, é o modo como chega à forma do gesto, aos percursos e à dinâmica da obra. Mas a improvisação tem um papel crítico na obra de Jobin e no seu modo de a definir. Jobin é particularmente cuidadoso na utilização e interpretação da improvisação dos seus bailarinos e mesmo a definir até onde a ideia de cada intérprete tem liberdade. No fundo, nada existe sem improvisação, nem aleatoriedade (*random*²⁶), vivemos cada instante como o derradeiro, tanto na vida como na dança. A dança é cada vez mais, para este coreógrafo, a

26 Acaso e Random – com Cunningham, assistimos à introdução do Acaso na coreografia nos anos cinquenta. Este coreógrafo deixou um legado de possibilidades infinitas na utilização deste procedimento na composição coreográfica. Random – este conceito mais não é que uma nova terminologia na composição, que tem origem no Acaso, levando a uma abertura maior deste procedimento, que era um conceito operativo que pretendia alterar a grande forma, e que não causava tumulto dentro do conteúdo da estrutura da peça. Modificava a ordem de quadros e até a ordem de frases de movimento, mas obedecia a uma estrutura rígida. O *random* provoca uma expectativa acerca do modo como se vai organizar o conteúdo da estrutura, mesmo que este conteúdo seja controlado. Poderia até mudar a estrutura formal de uma peça, caso se quisesse levar este procedimento mais longe. É quase como que compor em tempo real, usando a reflexão do intérprete no instante decisivo.

dança, o movimento, mas este movimento tem uma riqueza que necessita de direção e conteúdo.

“Cunningham (...) pour moi c’est l’influence majeure justement dans le sens de la danse pure. C’est-à-dire, de vraiment penser la danse. Proposer une danse où le danseur est lui-même en train d’agir et pas en train de faire du théâtre (...) parce que je viens quand même d’influences plus danse-théâtre, forcément, qu’était la danse majoritaire dans les années 80. D’une manière ou d’une autre. Même les français qui étaient influencés par les américains...Et souvent c’est lié au metteur en scène qui est derrière. Je pense que les chorégraphes contemporaines (...) il y a eu une tendance à : « étonne-moi, vas-y » (...) ils demandent trop à leur danseur. Ils leur demandent trop de responsabilité. Ou alors ils jouent trop, uniquement avec leur personnalité ou leur virtuosité. Donc, c’est un peu facile, parce qu’on choisi des gens très spéciaux et très bizarres (...) ce côté de l’interprétation du danseur, de l’interprète ; on a beaucoup mis en avant l’interprète, on a beaucoup utilisé la capacité d’improvisation de l’interprète dans les années 80. D’ailleurs, il y avait les grands interprètes – entre guillemets – qui passaient dans quatre ou cinq compagnies et les spectacles se ressemblaient de plus en plus et à un moment donné le langage chorégraphique s’est appauvri.” (Jobin, 2009).

A coreografia passou por diversos processos de organização e de expressão teatral. Para Jobin, as decisões que concernem à composição espacial coreográfica e à linha de uma obra, dependem somente de si. As decisões racionais do coreógrafo são vitais mesmo que os seus bailarinos tenham um papel intelectualmente estimulante e decisivo no processo criativo e na *performance*:

“ (...) que je suis assez précis, disons, dans mes indications. J’essaie de mettre en place souvent des systèmes qui se modifient au fur et à mesure, donc j’ai besoin de gens qui sont affectivement très tranquilles

avec leur danse, avec leurs mouvements, qui (...) comment dire (...) qui ne pensent pas que d'être dirigés c'est ne pas les respecter ou c'est ne pas respecter leurs personnalités, ou c'est les priver d'une certaine liberté. Je pense que (...) ce que je propose à mes danseurs, il y a énormément de liberté à l'intérieur. Une fois qu'ils acceptent un certain nombre de règles, ils ont vraiment beaucoup de marge pour réfléchir par eux-mêmes (...) il y a (...) des règles du jeu (...) et le système de travail et la répétition et l'entraînement et les schémas (...)" (Jobin, 2009).

As reflexões de Jobin, no que diz respeito aos processos de improvisação, resultam da sua experiência. Consideramos, porém, que estes processos têm tendência a evoluir e que a improvisação faz parte de um processo e não é um fim em si. A composição espacial e gestual exige um longo e duro trabalho de repetição e escolha; os sistemas, os jogos, as diferentes solicitações, vão-se sucedendo no espaço e no tempo: "l'atome recevra le don d'un instand fécond mais le recevra par hasard, come une nouveauté essentielle." (Bachelard, 1992, p.55). Estes instantes definem a forma, constroem ou unem as partes. Como diria Sheppard, "All works of art may be said to have some form and all are a unity in the loose sense in which any individual thing is a unity." (Sheppard, 1987, p. 54).

[Espaço Acústico]

A forma da obra, que acontece num espaço de tempo, unida pelas suas partes, tem na dança a particularidade de viver com um espaço acústico. Este espaço acústico foi um conceito inovado por Cunningham. Ele é também um elemento essencial na obra coreográfica de Jobin. Este procura estabelecer relações e diferentes temas com o seu compositor, através da

troca de ideias, experiências e ensaios. Depois de alguns anos a trabalhar com Vogel, a criação de espaços acústicos originais é um ponto comum em todas as obras de Jobin. A colagem, ou a utilização de obras compostas com outros fins, não é recorrente na sua obra. Processo este usado de modo regular pelos coreógrafos contemporâneos. O espaço acústico é importante, afeta a obra de modo capital. Assim, a relação duradoura que tem com os músicos que compõem os espaços acústicos da sua obra é frequente:

“ (...) il me stimule aussi par ses propositions musicales. Il ne va pas toujours dans le sens qui est le plus facile à suivre pour moi. Au niveau du concept, en général (...) il a toujours des concepts qui sont assez forts. Je crois qu’il y a vraiment une amitié, une connivence et pour moi la musique, c’est tellement important (...) qu’on pourrait me critiquer qu’il y a trop de musique, ou que la musique est trop présente (...) je l’ai toujours cherché, justement.” (Jobin, 2009).

O som ou volume sonoro é também um elétrodo de toda a dramaturgia da obra. A propósito da relação entre dança e música, Jobin dá-nos o seguinte testemunho:

“La musique a beaucoup de responsabilité au niveau dramaturgique, au niveau de tenir une scène, de tenir (...) de remplir l’espace de son. C’est comme si l’air avait une texture (...) ” (Jobin, 2009).

Esta relação vital entre Vogel e Jobin cria novos espaços de tempo, ambientes sonoros que vão ao encontro um do outro. Trabalham semanas juntos, criando em conjunto e ao vivo, no momento de ensaio, sem restrições nem vozes de comando.

“Et essayer de reposer cette question éternelle de quelle est la relation entre la musique et la danse, comment fonctionnent ensemble, qui va d’abord, qui va (...) quelles sont les lignes qui ont été tracées. Et de nouveau, on retombe sur Cunningham, évidemment (...) Quand on parle de musique et de danse (...) elles sont symbiotiques, donc on trouve la question de l’illustration (...)” (Jobin, 2009).

O processo de trabalho adquire uma sinergia que vai emergindo durante as horas que coreógrafo e músico partilham um espaço físico e acústico. As ideias surgem e discutem-se de maneira informal. Partilham temas, conceitos e novos procedimentos sonoros e coreográficos.

Voltando à experiência de Novembro de 2009, quando acompanhámos o início da criação **Le Chaînon Manquant - The Missing Link** (2010), as tarefas eram distintas das de **Delicado**. O espaço físico, o tempo, o espaço acústico e o *random* continuavam no âmago da criação de Jobin, mas os processos evoluíam. Já passados alguns anos da criação de **Delicado** (2003), **Steak House** (2005), **Text to Speech** (2008), **Black Swan** (2009), entre outras obras, Jobin continuava incessantemente à procura de um novo deslumbramento e trabalhando sempre com processos e tarefas diferentes. Em **Black Swan** (2009), e nesta nova criação, **Le Chaînon Manquant - The Missing Link** (2010), a que assisti ao nascimento, havia uma ligação mais crua ao corpo e ao movimento. Como se procurasse cada vez mais desenhar com o corpo o espaço que planeia, através das tarefas que os seus bailarinos executam, as quais dependem das suas decisões, ou seja, as respostas às perguntas de Jobin.

3.2 *Acaso/Random*

O Acaso é para Jobin um procedimento fundamental, mas Jobin não usa a forma aberta que Cunningham desenvolveu. O coreógrafo suíço tem um modo diferente de jogar com o aleatório, com o *random*. Este procedimento não está dependente das imperfeições fora de nós, mas sim dentro de nós. É no instante de Bachelard (1992) que o corpo pensante de Jobin se move num espaço de interação de Hall (1990). Este modo inovador de compor trazia uma componente de risco e de acidente mais provocante. Porém, o coreógrafo referiu que, na sua última criação, alcançou a estrutura com uma forma fechada de composição coreográfica, elaborada através do processamento em *random* durante os ensaios.

“Unlike Cunningham who uses chances operation to organize sequences, I take myself the decision to order the sequences. In the construction of the material I don't use randomness, but I let coincidence happened in the final organization. The way I work is more about giving conditions to the dancers and they resolve themselves the equation. In my new piece, Spider Galaxies, I use a great number of iconographic sources, and the dancers construct phrases using the sources as a base. Therefore I can get surprised by the dancers propositions, but I would not call it chance operation as there is always a brain deciding which movement goes after the other, not the roll of a dice. I am interested by randomness, randomness is part of the creative process, but it is not a style. Actually I am more interested in variations than chance operation. I like to put in action, like in The Moebius Strip, a certain set of possibility for the dancer to choose from. Because I think the action of a dancer thinking is interesting to see, his concentration, the decision taking. But now, in my new piece, all is fixed, 100% choreographed. But by working on systems of decision taking, I have found a way to use this system in the creative

process, make the dancers take a lot of decision, but at the moment of interpretation all is fixed. It is super efficient! They dance beautifully, with this "thinking bodies" quality, but with the virtuosity of a choreographed piece." (Jobin, 2011).

Em **Delicado** (2003) há uma síntese entre a improvisação, o *random*, Acaso, mas de certo modo, algo está relativamente pré-programado para a apresentação pública. No movimento, encontramos frases, ou moléculas, que se podem combinar de maneiras diferentes sempre que se encontram, ou sempre que o bailarino decide usá-las. Na composição existe o recurso à repetição. A repetição utilizada em determinado quadro, não se repete necessariamente em toda a obra. A repetição faz parte da composição, para chegar a novos movimentos ou a um clímax, ponto esse de saída para entrar noutro local, noutro quadro.

Outra particularidade de Jobin é o modo como constrói a dramaturgia, recorrendo sobretudo à concentração dos *performers* na ação. Este ambiente tem um contributo sonoro importante composto especialmente para aquela obra. As cores, a pele, a luz complementam o ambiente que é criado, que por sua vez se altera acionando a dramaturgia vivida pelos *performers* no instante.

3.3 Vivência multicultural

Considerando a vivência multicultural de Jobin (Suíça, Espanha, Inglaterra, Japão), poderemos perguntar de que modo se manifesta no seu processo criativo:

“Plus j’en fais, plus je suis créatif. Je suis dans une phase où j’ai envie de créer davantage, quitte à ce que les pièces soient plus légères dans leur dispositif. Je m’affirme et j’ai la chance d’être soutenu comme jamais je ne l’ai été. Genève subventionne mon travail, la Confédération aussi. Le théâtre de Bonlieu est un appui essentiel. J’ai pour la première fois la possibilité de projeter ma création sur 4 ou 5 ans. Un spectacle n’est plus une fin en soi. C’est une étape dans un processus. Une pièce poursuit une autre, dans une continuité secrète.” (Jobin, 2008).²⁷

Jobin demonstra ser um criador de horizontes amplos e que pesquisa profundamente antes de tomar decisões, como a de formar uma companhia de dança. Pensamos que Jobin é um artista estratega e ambicioso, mas é um criador que poderia ter residência em qualquer território.

“En tant qu’artiste, j’espère avoir un impact. Agir. Au moins partager mes doutes, ma vision de l’actualité qui me semble décalée par rapport à ce qu’assèment les médias. Notre rôle, c’est d’inventer des perspectives.” (Jobin, 2008).²⁸

Jobin é interventivo, criou um *forum online* para os bailarinos de Genebra, onde convida bailarinos, coreógrafos e produtores de todo o mundo a colaborar nas discussões que propõe.

Na sua obra, a política traduz-se através das imagens que se imobilizam subitamente num determinado espaço de tempo. Como quadros onde vemos corpos no chão, que são arrastados, ou corpos que medem o espaço e se atropelam, mulheres em vestidos de noite que se abraçam e se desfazem nos

²⁷ <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

²⁸ <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

braços da companheira. De um modo geral, as imagens que Jobin constrói podem ser extremamente violentas, sem que para isso seja cometido algum ato de violência. Esta, consideramos, é uma das características mais interessantes de Jobin. A inteligência, a subtileza e o modo como o horror e o belo se apresentam para se fazerem expressar. Uma qualidade especial, original e única em Jobin.

4. “Delicado” – Processo de trabalho

“From the mass of bodies arose tenuous lines, forms jabbing the sky. Hesitant steps, fine and light bodies, balanced in the space, almost without weight, all in delicacy. Bodies stretched to a maximum, spindly-limbed women in star-shaped poses, broken lines and bodies turned upside down. With this new creation, I would like to work with hitherto unexplored possibilities of construction: disjointed lines, lines and contacts, dense networks of movement and bodies caught in wavelike motion. These delicate bodies (*delicados*) then will be turned inside out, looking for balance on the borders of life; upward raising postures, getting up straight, eventually standing.” (Jobin, 2008).²⁹

[Ballet Gulbenkian]

No Ballet Gulbenkian, a rotina começava com uma aula de dança clássica dirigida por um professor de *ballet*, com regras de autoridade convencionais. A liberdade de deixar um corpo adulto respirar e aquecer de modo maduro e adequado era praticamente inexistente, à semelhança do

²⁹ <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

que se passa em companhias congêneres com um reconhecido peso institucional.

Jobin veio acrescentar algo novo a esta rotina. Curiosamente, na sua própria companhia, ele prepara os bailarinos com base na técnica Cunningham e em ioga. Mas durante as semanas que o coreógrafo esteve no Ballet Gulbenkian para preparar **Delicado**, com uma duração prevista de 40 minutos, todo o tempo era indispensável. O horário de trabalho no Ballet Gulbenkian era de segunda a sexta, das 10h00 às 17h00. Trabalhávamos num espaço considerado inadequado para artistas de dança: uma subcave, em dois estúdios sem ligação com o exterior.

A aula de clássico termina e quinze minutos depois iniciamos um ensaio de duas horas.

Jobin já tem a seu lado o seu assistente, Jean-Pierre Bonomo. Todos os dias fala durante algum tempo, da importância do espaço, da importância da presença, na forma aleatória com que tudo se transforma. Como se quisesse que entrássemos no seu pensamento e no seu imaginário.

[Primeiro dia de Delicado]

Após o aquecimento de Ballet, todas as doze bailarinas do Ballet Gulbenkian são convidadas para o ensaio do novo coreógrafo suíço, Jobin.

Jobin apresenta-se e começa a falar de alguns conceitos. Escutamos as palavras *random* e decisão, repetidamente. Começamos. De imediato, não resultou. A tarefa parecia tão simples e afinal revelou-se extremamente complexa.

Qual era a tarefa?

Estariamos de fora, nos bastidores, do lado que teríamos escolhido e após um silêncio de concentração e de percepção daquilo que evidenciaria o início da peça, começaríamos a entrar, de forma a fazer sentido.

Fazer sentido?

Na visão de Jobin, entramos porque temos o objetivo de preencher determinado ponto no espaço e depois de chegarmos estaríamos apenas presentes, sem pose, sem afirmar uma personalidade, apenas uma exigência particular: estar em posição balética dos pés, 1ª posição. De resto, a decisão de entrar tinha de ser ponderada por cada uma de nós.

Parámos e iniciámos este processo dezenas de vezes. Para Jobin, não estávamos a perceber como funcionava a entrada num espaço vazio que seria potencialmente escuro, mas que no momento de ensaio vivia cheio de iluminação e de caras.

Não teríamos de encontrar uma forma definitiva para o fazer, teria de acontecer em *random*. Em doze indivíduos com formações tão distintas e visões tão díspares do significado de estar presente. Não parecia fácil encontrar uma lógica de entendimento.

Pacientemente, Jobin parava e tornava a explicar. Desde metáforas, a imagens, que nos fizessem perceber a nossa tarefa sem que para isso nos estivesse a dar indicações precisas do que seria o correto e a suposta história de que trataria a peça, se é que existiria alguma narrativa. As

primeiras reações foram exacerbadas pelo ego ou inflacionadas pelo medo de falhar. A repetição não estava a funcionar. Definitivamente, uma companhia de repertório vive de rotinas difíceis de mudar.

Jobin mudou de estratégia e começou a falar do gesto e do movimento. As frases de movimento eram curtas e tinham uma linguagem muito básica e pura. O que trazia uma facilidade errónea, pois ao fim de algum tempo começámos a ter dúvidas sobre o seu propósito. Um longo processo de trabalho iniciara-se então. Muita gente saiu descontente e frustrada destes primeiros ensaios. Mas Jobin não desistiria e com um sorriso de criança voltava ao desafio, dia após dia.

Jobin acredita que podemos justificar as nossas decisões através do momento que escolhemos para entrar, para nos movermos, para optar pela imobilidade, para a escolha nas mudanças de direção e para a escolha de percursos. Esse é um instante determinante e cheio de vida. Recordo uma frase de Bachelard que, em retrospectiva, eventualmente poderia ter ajudado a contextualizar este processo: “Ce caractère de l’instant est peut-être susceptible d’en faire pressentir la réalité.” (Bachelard, 1965, p. 15). Para Jobin estávamos em constante criação. Em cada instante, havia que tomar decisões em tempo real, produzir assim uma realidade, influenciando e mudando o rumo da obra. Mais uma vez activando o referencial interno, ou o “quarto olho”.

[Primeiro quadro]

Corpos penetram um espaço escuro, escolhem um ponto no espaço, uma direção, que tem de envolver os oito pontos clássicos no espaço de Cecchetti. Uma das regras em consideração é a tridimensionalidade dos corpos e do espaço. Há então que pôr de lado o ato por vezes exibicionista de se apresentar unicamente *en face*. Todos os pontos do espaço são fundamentais, assim como as direções ou como os lados do nosso corpo. “The body is like a fantasy screen, we project ourselves very well in another person's body.” (Jobin, 2011).

Continuamos a descobrir. Não entrámos no momento certo, movemo-nos precipitadamente e não faz sentido determinado percurso. A frustração continua, não estamos habituadas a trabalhar sem diretivas. Sem diretivas?

Incorreto! Não estamos habituadas a ter determinadas responsabilidades. Parecíamos crianças que não queriam aceitar a chegada da maioridade, faltava-nos quem nos ditasse o texto para podermos interpretar, melhorar, desfazer, recriar, etc.

Com outros criadores, a criação e a responsabilidade dos que nela colaboram chegam ao bailarino de modo distinto, quase sempre através de ideias, imagens, histórias, emoções, frases de movimento definidas pelo criador ou inventadas e reposicionadas, ou ainda através de jogos que nos fazem criar momentos de movimento apoderadas pelo criador.

Neste caso, este processo de transmissão era caótico, repetitivo, exaustivo, sem sentido (para a maior parte das bailarinas envolvidas). Jobin questionava o ato de mover. E se estivéssemos de estar imóveis até perceber que chegaria o momento certo para atuar? “Não se movam por motivo nenhum, ou porque emocionalmente sentem que querem dizer algo”.

A decisão passou por ser a de parar, pensar. Então, se o que temos de executar como tarefa passa por uma escolha, a primeira etapa será uma análise. Ao analisar, redescobrimo-nos e apercebemo-nos de outras possibilidades.

Primeiro, a cumplicidade, a compreensão do olhar do outro, das suas decisões e de nos relacionarmos com todos esses onze pares de olhos.

O fascínio começou aqui e foi quando **Delicado** nasceu.



Figura 4. Iolanda Rodrigues em **Delicado** (Lisboa, 2004). Coreografia: Gilles Jobin. Créditos fotográficos: Alceu Bett

[Corpo-Gesto-Espaço]

Nesta peça, Jobin trabalhou o movimento organizado, mencionando Cunningham e a verticalidade.

Construíamos traços oblíquos no espaço, através dos deslizamentos que efetuávamos de I^a posição para IV^a posição. Esses deslizamentos eram um regresso ou um acontecimento, dependia para onde tomávamos a responsabilidade de nos deslocar. Depois introduziu rotações que nos permitiam usar as direções de modo mais genuíno, já que numa rotação não poderíamos determinar a direção final.

Mais tarde, começámos a ter mais material introduzido quase como uma sinalética que nos permitia perceber a mudança de tarefas.

[De quadro para quadro]

Inicialmente tivemos oportunidade de viajar sozinhas no espaço, atravessando percursos partilhados, mudando trajetórias em função das colisões em tempo real.

Daqui, partimos para encontros em *random*, entre duas ou três pessoas. Estes encontros surgiam com a necessidade de nos conhecermos através do odor e do toque. São encontros que escolhiam acontecer para logo se desvanecerem. Aqui, chegámos a uma terceira fase da peça. Tínhamos de compreender como chegar aqui, como tomar decisões, visto sermos tantos corpos cerebrais a fazê-lo.

Jobin desejava uma evolução natural do tempo no espaço, como uma saturação daquilo que vivíamos, que nos obrigava a mudar de registo, a perceber que as combinações mudavam e as decisões iam tendo a responsabilidade de se adaptarem em tempo real, tendo por base o *random*.



Figura 5. Cláudia Nóvoa em **Delicado** (Lisboa, 2004).
Coreografia: Gilles Jobin. Créditos fotográficos: Alceu Bett

[Random]

Random foi um conceito que Jobin queria desenvolver. Nos dois primeiros quadros de **Delicado**. Foi com este conceito operativo e com as combinações de frases de movimento que estudámos e repetimos exaustivamente, que a obra evoluiu. Parecia que na repetição estávamos sempre a reiniciar o processo da obra, mas que esse processo era cada vez

mais constante e objetivo. Este conceito, aqui passou a ter a particularidade de estar fora do controlo do criador. São as bailarinas que decidem, consoante o momento em que se encontram. É improvisação em tempo real. As probabilidades tornam-se infinitas. Jobin batalhou para que não construíssemos uma estrutura estável, mas que arriscássemos sempre que a repetição acontecesse. Para isso, era necessário esperar e parar, para observar. Conquistar a imobilidade.



Figura 6. Teresa Simas em **Delicado** (Lisboa, 2004).
Coreografia: Gilles Jobin. Créditos fotográficos: Alceu Bett

[Imobilidade]

A imobilidade era um estímulo importante no movimento e no desenho

coreográfico. Cada instante era uma incógnita. A probabilidade da decisão do intérprete ser fundamental estava dividida entre dois instantes: o meu e o próximo: (...) "l'intervalle entre deux instants n'est qu'un intervalle de probabilité (...)" (Bachelard, 1992, p. 55). Bachelard define exatamente a sensação que tínhamos ao ensaiar e ao dançar **Delicado**.

Estar imóvel era perceber realmente a nossa presença e a do outro. Porque a imobilidade era um tempo de espera, uma necessidade, ou um momento de dramaturgia.



Figura 7. Mónica Gomes e Sandra Rosado em **Delicado** (Lisboa, 2004).
Coreografia: Gilles Jobin. Créditos fotográficos: Alceu Bett

[Dramaturgia]

Os gestos pareciam mecânicos, desprovidos de expressividade. Traços muito secos que se iniciavam com os membros inferiores do corpo e onde a

coluna e as pernas definiam a força, a presença e a estrutura. Para passarem a corpos redondos na horizontal, com a lembrança de que os braços atuam. Esses corpos horizontais e desumanos saltavam no instante que nos pertenceria, num pulo vertical. Cada corpo como que gritava de desespero, exausto pela posição horizontal anterior. A dramaturgia tem o seu nascimento.

Estes gestos desfaziam-se para dar lugar a outros. Construíamos uma teia de braços humanos que se sobrepunham em desenhos geométricos velozes, num ritmo alucinante. E como se tivéssemos chegado a qualquer sítio, uma nuvem de energia desvanece-se e transforma o espaço através de corpos que se alteram na sua plástica, na sua presença e no modo como se relacionam e como se vestem.

Poderia ser uma mudança drástica de personalidade, que assim transparece por se mover de diferente maneira com ritmos distintos.

Subitamente, caminhamos para adquirir uma nova ligação com o outro. Esculpimos um quadro lento, volumoso de formas elásticas e em equilíbrio. Um jogo dramático dá início a um jogo com a gravidade. Esta teia de esculturas, tem as suas ruturas, elementos que decidem romper com essa teia e se afastam deste espaço para criar um espaço paralelo. Uma geometria pura na colocação de *performers*, com um desafio limitado, uma pura execução, uma impossibilidade de lidar com o imprevisto. Parecia que ao avançar, a peça transformava as bailarinas em mulheres com emoções, com história, com uma narrativa interior que se materializava através de um

processo. A execução de tarefas, a repetição, a responsabilidade, a concentração, a comunicação e o ritmo serviam de catalisadores constantes.

Ao longo deste processo, os dias desenrolaram-se de forma inesperada e sempre com material para explorar. Embora o discurso fosse muito coerente e a pesquisa sobre o modo como podíamos utilizar o espaço fosse a prioridade, a relevância do gesto e a forma como este acontecia nos diferentes corpos, era crucial para Jobin.

Ao despir o corpo de maneirismos, associado à ideia de repetição e iniciação, o gesto torna-se mais ágil, preciso, os gestos perdem a amplitude excessiva e a complexidade inútil. Nestas palavras de Bachelard, a propósito dos movimentos parasitas, reconheci as solicitações de Jobin: “L’idée de progrès” (...) L’habitude a déjà par ele même la signification d’un progrès; (...) Les mouvements parasites disparaissent.” (Bachelard, 1992, p. 84).

A articulação corporal do gesto, sem maneirismo relacionado com uma técnica corporal despida de preconceitos. Não que a expressividade vista por um bailarino de dança clássica ou de contemporâneo fosse declaradamente errada, mas Jobin declara guerra ao excesso. Por exemplo: um braço humano que se eleva para o lado, nada mais. Isso chega.

À partida parece simples e até pouco interessante, mas não se revela tão simples nem tão pouco desprovido de interesse.

Jobin fala de Cunningham através do seu corpo, mas acrescenta-lhe algo retirando-lhe o excesso de pose, de tensão, de nervosismo. Uma calma interior, uma certeza dentro dos nossos corpos que se constrói.

Quanto tempo este processo pode durar?

Depende do *performer*/bailarino. A narrativa interior que o indivíduo carrega é particular, individual, portanto, este pode ser um processo curto ou longo. Não é controlável em cinco semanas com doze *performers* que não conhecemos e não dominam a nossa linguagem.

Jobin não teme pedir, exigir e corrigir. Todos os dias é-nos solicitada inteligência para podermos determinar as nossas decisões. A emoção e a dramaturgia estão em segundo plano. A dramaturgia cresce com a definição e a responsabilidade que as nossas decisões têm através da compreensão das tarefas complexas que nos são exigidas. O conceito por detrás da obra é secundário para Jobin no processo de trabalho com os seus colaboradores, o importante é que no final a plateia tenha uma leitura clara sobre a obra e trabalhe juntamente com Jobin. O público é o seu último e derradeiro colaborador:

“(...) Godard a dis « le spectateur doit travailler »; il n'est pas là pour ne rien faire, enfin il a aussi du travail à produire. Il n'y a pas que moi qui travaille, il y a aussi lui. Ça je crois que c'est maintenant quelque chose comme bien admis dans l'art contemporain. Donc, ça c'est un outil qu'on peut utiliser, nous les créateurs.” (Jobin, 2009).

Capítulo V – CONCLUSÃO

[Arte contemporânea: a obra e o corpo]

“L'espace est le lieu de l'oeuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire. L'espace où se meut la vie est une donnée à laquelle elle se soumet, l'espace de l'art est matière plastique et changeante.” (Focillon, 1981, p. 21).

Focillon define o espaço de uma obra de arte como matéria plástica e mutante. Com as devidas distâncias, podemos afirmar que a obra de Jobin é representativa de um criador que tem esta característica, a da mutação.

Jobin, ao contrário de muitos criadores atuais, que revelam uma tendência hermética no desenvolvimento das suas pesquisas, ou de outros criadores que apostaram somente na inovação, tem a vantagem de ser um artista em constante transformação. Digamos que Jobin articulou a renovação de processos com a escolha de meios, o que o confirma como um artista da nossa Era, nos termos em que Moura define a arte contemporânea.

“A arte da nossa Era não se define, portanto, através daquele tipo de características emocionais que correntemente se associam à avaliação de obras e autores. Mais determinante do que a sensibilidade, a manipulação formal ou a afirmação antropocêntrica, é a muito objetiva capacidade de inovar processos e meios, que marca a evolução artística e cultural da nossa Era. Mais do que criar novas formas, a arte, tal como a conhecemos, dedica-se à criação de novos meios.” (Moura, 2006).

A capacidade de inovar processos e meios está no âmago e ímpeto criativo deste coreógrafo. O aleatório, a improvisação, a dança-teatro, o movimento, o espaço, a forma, o tempo e o corpo são conceitos operativos

filtrados através de processos de experimentação e conhecimento do coreógrafo.

Os conceitos que procurámos analisar nesta dissertação são questionados por muitos criadores e pensadores de áreas como as artes plásticas e a música. Na dança, não só edificámos uma história particular, como somos confrontados de imediato com a nossa imagem, o nosso corpo, um instrumento presente nele mesmo.

Durante alguns séculos, apreciámos imagens fantasiosas e quiméricas, de forma a não expor demasiado o corpo físico. Cuidámos de fazer desenvolver escolas virtuosas no desempenho de tarefas corporais atléticas inatingíveis pelo comum dos mortais, elevámos a ideia de bailarino/a a uma posição quase sobre-humana. Desenvolvemos uma metodologia de ensino e de composição limitada, esquecendo que o corpo é uma identidade e o bailarino representa o indivíduo. Essa identidade, o corpo presente, é a matéria com que moldamos a obra coreográfica, como define Gil:

“O dançarino é simultaneamente o papel, a pena e o grafo, sendo o espaço que o seu corpo desenrola aquele em que, eventualmente, se inscreve o signo que é o próprio corpo.” (Gil, 1997, p. 60).

O corpo presente e a sua liberdade de expressão artística são conceitos amplamente discutidos no nosso século. São muitos os significados que lhes podemos atribuir. O conteúdo que este conceito desenvolve contemporaneamente na criação artística é complexo e contingente. O'Reilly

faz uma reflexão fundamental sobre o modo como o artista contemporâneo explora os seus universos:

L'impression qui s'impose est que les artistes cherchent à dépasser leurs limites physiques et psychologiques, reliant ainsi l'art au monde illimité que s'étend au-delà de leur univers personnel et immédiat. (O'Reilly, 2010, p. 189).

O mundo artístico contemporâneo caminhou até ao ilimitado e ampliado universo pessoal de cada artista. O criador contemporâneo tem a possibilidade de navegar em percursos multiculturais e considerar o expressar total das suas ideias.

Na nova dança portuguesa, por exemplo, vivemos igualmente um momento semelhante nos anos noventa. Usufruímos de uma programação criativa, com uma geração de criadores que foi acarinhada e apoiada, com a intenção de fazer nascer no nosso país um movimento paralelo ao da dança europeia. Este movimento preocupava-se com uma atividade filosófica paralela à dança acerca da noção de identidade do corpo, e da sua presença e imanência na *performance* artística. Bailarinos e coreógrafos pesquisavam a sua forma de comunicar e tratavam de desenvolver planos de composição que lhes permitissem comunicar as suas inquietações. Lepecki descreve a noção de corpo que Camacho³⁰ desenvolvia na época:

Para Camacho, e de forma literal, o corpo (do bailarino, da nação) é aquele sistema nervoso que se estilhaça a cada instante por acção de um passado violento e fragmentário, passado que não está nem longe

³⁰ Camacho é um criador português, um coreógrafo idiossincrático com uma obra particular. Trabalha temas históricos, (por isso, Lepecki refere-se a Camacho como o bailarino da nação)

nem morto no tempo, mas inscrito nos nossos hábitos, nos nossos ritos, nas nossas palavras quotidianas. O corpo é o presente de um passado sobrevivendo aos seus próprios absurdos, aos seus erros e contradições.” (Lepecki, 1997, p.58).

Lepecki prevê que o corpo estilhaçado de Camacho habite num presente absurdo que sobrevive às contradições de um passado fragmentado e violento que é incorporado no nosso quotidiano. A sua obra resulta da psicologia onde corpo presente e inscrito nos nossos ritos. Mas este corpo estilhaçado e fragmentário ultrapassou-se atualmente. Já não é suficiente “sair” ou fragmentar o corpo, mas sim ampliá-lo, criar-lhe extensões.

Poderíamos considerar ser uma metáfora do radicalismo cultural que está *embodied* neste espírito. Vejamos, por exemplo, Stelarc. Um artista australiano singular, de origem cipriota, aventura-se na ideia de prótese, considerando o corpo um veículo em constante transformação, com o receio de que este se torne ultrapassado.

As modificações nas máquinas servem de extensões ao nosso corpo.

Recorda-nos Hall (1990), quando menciona que já nos anos cinquenta se considerava uma casa ou um telefone uma extensão do nosso corpo. Estas extensões de Stelarc certificam-se de que o nosso corpo não fica estagnado. O'Reilly descreve o trabalho de Stelarc do seguinte modo:

“Darwin qualifiait d'obsolète un corps ayant cessé de s'adapter aux modifications de son environnement, et Stelarc travaille avec l'idée que

l'information devient un prothèse permettant aux êtres humains de ne pas tomber dans cet état d'inadaptabilité.” (O'Reilly, 2010, p. 136).

Para se adaptar, este corpo de Stelarc, trabalha com a nanotecnologia na expectativa de re-encontrar um novo corpo. Um corpo-futuro que viva entre o natural e o artificial, que nos permita ter súper-sentidos e assim ultrapassar as nossas limitações físicas, ou mesmo, transpor barreiras psíquicas. Para Stelarc, nos comentários de O'Reilly, este novo corpo vem com um espírito inovador e positivo:

“Pour Stelarc, la relation symbiotique entre le corps humain et la technologie, entre ce que est naturel et ce qui est artificiel, constitue une nouvelle étape en termes d'évolution et une nouvelle énergie a priori positive.” (O'Reilly, 2010, p. 136).

Será que este estímulo que Stelarc evoca é um possível corpo futuro na arte? Como irá afetar a dança e as outras artes? Onde queremos chegar com a inovação artística?

Moura, artista plástico inovador, reconhecido internacionalmente, autor de uma vasta obra crítica e jornalística, de livros e de obras no campo das artes plásticas, criou um robô pintor. Este robô tem uma programação baseada em processos aleatórios de decisão. Os robôs atuam através de decisões próprias, elaborando quadros imprevisíveis sobre as telas que pintam:

“A programação, que existe naturalmente, é concebida de forma a garantir que o robô decida por si mesmo se pinta, quando e com que cor. Daí que cada pintura seja sempre inteiramente original e irrepetível.” (Moura, 2006).

Moura acredita que é na capacidade de inovar que se concentram atualmente os artistas, os programadores e os consumidores de arte. Esta urgência de inovação é paralela ao *stress* social e ambiental a que Hall (1990) se refere na sua obra. Ou podemos aludir igualmente à pressão em que vivemos constatadas por Virilio (2007).

As referências anteriores, nomeadamente aquelas que se situam no âmbito da nova paisagem tecnológica, servem, na presente dissertação, para situar uma zona diferente e porventura oposta àquela em que Jobin trabalha.

Com efeito, o coreógrafo suíço é um criador que inova recorrendo à tradição, criando novos processos e meios, sem que neles esteja implícita a intervenção da tecnologia. Não que a repudie, pelo contrário, encontra sim muitas restrições logísticas para poder trabalhar livremente com a tecnologia. É também, ainda assim, uma escolha artística.

Esta simplicidade em Jobin remete-nos para o espírito de Focillon (1981) ou de Bachelard (1992), pois vê a arte como uma poesia serena: distanciando-se da sua vivência e da sua personalidade rebelde para usar a matéria de modo subtil, explorando o movimento (Jobin, 2009), um movimento jovem na sua história de experimentação livre.

A consciência do espaço e do tempo numa obra coreográfica, também são fundamentais para Jobin. Arriscaríamos mesmo dizer, que estas duas particularidades foram responsáveis pela originalidade e impacto das suas criações no âmbito da sua geração. Jobin relembra outro tipo de contributo na composição coreográfica: conduz uma análise que parte do interior para o

exterior e regressa ao interior guiando as tarefas que partilha com os bailarinos. Estes suportam a sua realização decidindo em tempo real (seja no processo criativo, seja no espetáculo), expondo a análise de Jobin para o exterior. Este processo é evidenciado na complexidade dos trajetos e no tempo de execução. Os trajetos surpreendem, e o uso do espaço encontra uma organicidade no tempo da obra que por sua vez interage com as formas do movimento e dos desenhos espaciais.

Jobin reflete sobre o espaço e o tempo que sustentam a sua obra. Estes dois elementos aliados à forma da obra, das suas unidades e às formas que o corpo tece, constituem a base de pesquisa nas composições deste coreógrafo.

Estes novos paradigmas na composição levam-nos a mais uma questão importante na dança. Como transmitir e deixar viva a obra deste coreógrafo? O processo de trabalho nas obras de Jobin é uma questão fundamental. Não nos parece possível interpretar as suas peças, sem passar pelos processos criativos, pois a sua coreografia não se limita à repetição e boa execução de passos, deslocamentos, rotações, equilíbrios, etc., nem à interpretação de um personagem. Existe todo um trabalho de entendimento, percepção e assimilação dos procedimentos e conceitos operatórios que Jobin aplica na sua obra, exigindo ao bailarino um envolvimento temporal longo e um conhecimento teórico consciente.

[A dança e a transmissão de códigos]

Consideramos que na esteira de Gil:

“O Xamane é precisamente aquele que se encarrega mais especialmente na sociedade primitiva de fazer passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, de um estado a outro (...)” (Gil, 1997, p. 20).

Este modo xamanístico de transmissão de conhecimento tem sido alvo de estudo e de crítica. Esta característica da dança tem sido encarada como uma desvantagem em relação a outras áreas artísticas. De qualquer modo, a dança tem conseguido colaborar com a história através da transmissão direta, com alguns livros e tratados teóricos, e desde há algumas décadas com a colaboração de teóricos e pensadores que contribuíram, e continuam a contribuir significativamente, para a transmissão de códigos. Não obstante, esta transmissão e este modo de aprendizagem poderiam já ter sido introduzidos no ensino da dança, como argumenta e sugere Lycouris:

“To attack the argument of the dichotomy between theory and practice in dance education means to introduce a theoretical basis for accepting the contribution of both to learning, on equal terms.” (Lycouris, 1996, p. 4).

Este desfasamento, entre a teoria e a prática no ensino da dança, provoca discrepâncias e disjunções que ao longo desta pesquisa e da nossa experiência artística fomos detetando. Como, por exemplo, obras coreográficas onde o espaço, o tempo, o ritmo, a forma e o corpo têm um papel subordinado ao contexto da obra apresentada. Ainda parecem ser por vezes estudos meramente intuitivos. Muitos coreógrafos contemporâneos usam ainda critérios considerados ultrapassados, no que diz respeito aos conceitos mencionados na dissertação.

Não pretendemos de modo algum desvalorizar o trabalho destes criadores, pois eles seguem um eixo criativo direcionado para outro tipo de conceitos, sejam eles: psicológicos, teatrais, narrativos e outros. São criadores que usam o espaço de modo consciente e vigoroso, mas subserviente. A forma é fechada e serve um propósito que está diretamente ligado ao tempo da própria obra, ou ainda, o ritmo segue uma linha catártica de princípio/desenvolvimento(auge)/ fim.

A opção pelos vídeos-dança e a introdução das novas tecnologias na composição coreográfica vêm aliar-se às limitações do nosso instrumento, o corpo, mas também aos espaços físicos que habitamos para expor as obras coreográficas. O ser humano renova-se, porém, na arte, não temos que ser sempre inovadores, como nos refere Moura:

“Acontece que a inovação não é em si mesma uma forma de arte..., a arte é sempre irrefutável e portanto não é científica, nem objetiva, nem sequer necessariamente racional (no sentido convencional do termo). Ora só existe uma maneira de produzir um tal tipo de inovação tão indeterminada. Ela assenta num experimentalismo aleatório, implícito ou explícito (...) A arte é uma forma de conhecimento que evolui com base numa recombinação aleatória de premissas não verificáveis. Daí também a sua forte subjetividade e, em rigor, a sua inutilidade prática. (Moura, 2006).

[De volta a Jobin]

A dança é partilhada como uma arte transcendente ao longo da sua história.” (...) visto a dança ter sido sempre considerada uma espécie de linguagem universal que transcende as impurezas e as dualidades do discurso.” (Constantini, 1999, p.151). Na dança, estamos providos do maior valor que o ser humano tem - o corpo a sua presença, o seu significado e significante. O legado mais próximo da realidade que existe, sendo por isso incontornável.

“Como constrói o bailarino o seu plano de imanência? Digamos que transforma a quase-articulação em sobre-articulação do corpo. A dança traduz a massa, de sentido incorporado (*embodied*) e inarticulado (*embedded*) em trajetos intensivos, dissolvendo ao mesmo tempo no movimento o que surge como pura ilustração cinestésica do verbal. Transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido agido pelo movimento. Então, o quase-articulado do gesto comum torna-se sentido produzindo-se e exprimindo-se no movimento.” (Gil, 2001, p. 96).

Assim, chegada à conclusão, todas as respostas possíveis se afiguram incompletas. O estado incompleto das respostas não é necessariamente algo negativo, desde logo porque acreditamos poder estimular o aparecimento de novos estudos.

A nossa abordagem tomou a seguinte direção: a presença do corpo na obra coreográfica **Delicado** de Jobin é feita a partir de vários dispositivos, tais como o *random*, a interação dos bailarinos com um espaço

descentralizado, o encontro aleatório entre estes, um espaço acústico que cria uma ambiência dramatúrgica e que determina o tempo da obra, a forma aberta no sentido de abrir possibilidades infinitas das células que compõem o todo da obra e, finalmente, da narrativa interior do intérprete do instante que define as suas decisões centradas na presença nuclear que é o corpo.

Esta presença é imanente à articulação do corpo através dos conceitos operativos que Jobin escolhe para esta obra. A dança é, antes de mais, corpo, um corpo no espaço a criar formas através de ritmos interiores e exteriores. O corpo, a sua presença e imanência, assume um fulgor e predomínio incontornáveis.

BIBLIOGRAFIA E FONTES DE ESTUDO

Allain, P. Harvie, J. (2006). *Theatre and Performance*. New York. Routledge.

Amaral, P. (2003). *Moment ou Le paradigme de la forme*. THESE pour l'obtention du grade de Docteur De L'EHESS. Paris: Ecole des hautes etudes en sciences sociales formation doctoral, Musique et Musicologie du XXe siècle.

Bachelard G. (1992). *L'Intuition de l'instant*. Paris: Éditions Stock.

Bachelard, G. (2010) *La poétique de l'espace*. Normandie: Quadrige/PUF.

Batalha, A. (1986). *Análise da capacidade rítmica*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa / ISEF.

Banes, S. (1983). *Democracy's Body, Judson Dance Theater*. 1962-1964, Studies in Fine Arts. Michigan: Series Editor, U.M.I. Research Press.

Bartolomeu, H. (1979/80). *Filosofia das Actividades Corporais*. Trabalho de seminário. Lisboa: Instituto Superior de Educação Física.

Carneiro, P. Entrevista email conduzida por Teresa Simas em Dezembro 2010.

Chaix, B. (2005). “*Un Chaos Bien Huilé Avec Steak-House*”. *La Tribune de Genève*. 24 de Março de 2005.
http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique8&id_article=296

Constantini, A. (1999). *Merce Cunningham*. Milano: Charta.

Copeland, R. (1994). “Beyond expressionism”. In Adshead, J. ; Layson, J. *Dance History. An introduction*. London & New York: Routledge. Pp. 182/197.

Demidoff, A. (2008). Entretien avec Gilles Jobin.
<http://www.gillesjobin.com/spip.php?article711>

D’Imobilité, F. (2011). Entrevista email conduzida por Teresa Simas em Maio de 2011.

Du, J. (1977). *O corpo falado, ensaio sobre a expressão corporal analítica*. Lisboa: Via editora.

Dupuis, S. (2001). *Gilles Jobin*. Collection Cahiers d'artistes 2000-2001. Zurique: Pro Helvetia.

Fazenda, M. J. (coord.). (1997). *Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia.

Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Editora Celta.

Focillon, H. (1981). *Vie des Formes*. Paris: PUF.

Gil, J. (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo.

Gil, J. (2005). *A Imagem–Nua e as Pequenas Percepções Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água.

Giovani, L. (1994). *Loie Fuller Danseuse de la Belle Époque*. Paris: Stock-éditions.

Ginot, I. Michel, M. (2008). “*La danse au XX siècle*”. Paris. Larousse.

Goumarre, L. (2001). “*Transcender classique et contemporain*”. Journal au Théâtre de la Ville – Paris. Fevereiro 2001. - <http://www.gillesjobin.com/spip.php?article635>

Hall, E. (1990). *The silent language*. New York: Anchor Books Editions.

Hall, E. (1990). *The hidden dimension*. New York: Anchor Books Editions.

Holler, A. (2001). “*Gilles Jobin, Maître du Temps et la Durée*”. Temps. 23 de Maio de 2001. http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique32&id_article=80

Howell, A. (1999). *The Analysis of Performance Art*. New York: Routledge.

Humphrey, D. (1981). *The Art of Making Dances*. New York: Edited by Barbara Pollak, Grove Press.

Jobin, G. (2009). Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas em Novembro de 2009.

Jobin, G. (2011). Entrevista email conduzida por Teresa Simas em Maio de 2011.

Jowitt, D. (1994). "*Expression and expressionism in American modern dance*". In Adshead, J. ; Layson, J. *Dance History. An introduction*. London & New York: Routledge. Pp. 169/182.

Lepecki, A. (1997). "Nas Margens do Presente, A dança dialogante de Vera Mantero e Francisco Camacho". In Maria José Fazenda. *Movimentos Presentes : Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia. Pp. 47/58.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance Performance and politics of movement*. New York and London: Routledge.

Lepecki, A. (2004). *Of The Presence Of The Body*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Lycouris, S. (1996). *Destabilising dancing: tensions between the teory and practice of improvisational performance*. BA, MA (Dist), Thesis submitted to the University of Surrey in fulfillment of the requirements of the Degree of Doctor Philosophy.

Melo, J. S. (2011). Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas em Abril de 2011.

Moura, L. (2006). “A arte na era da sua reprodutibilidade digital”. *Jornal de Letras*. 4 de Julho de 2006.

Nattiez, JJ. (1984). “3. Artes-Tonal/Atonal”. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Pp. 298/300.

Noverre, J. (1952). *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. Paris: Editions Lieutier.

Oliveira, J. P. Entrevista email conduzida por Teresa Simas em Setembro de 2010.

O'Reilly, S. (2010). *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson.

Ramos do Ó, J.; Paz, A. (2010). "Isadora Duncan versus Ballets Russes". In Daniel Tércio. *Dançar para a República*. Lisboa: Caminho. Pp. 69/102.

Redfern, B. (1965). *Introducing Laban Art of Movement*. London: Macdonald & Evans.

Ribeiro, A. (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Ed. Vega.

Rilke, M. (2007). *O Livro da pobreza e da morte*. Lisboa: Editora Bonecos Rebeldes.

Salas, R. (1998). “*The Mysterious Nude*”. El Pais . 26 de Outubro de 1998. http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique38&id_article=287

Sheppard, A. (1987). *Aesthetics: an introduction to the philosophy of art*. Oxford: Oxford University Press.

Tércio, D. (2002). *Bewegungschöre e Kunstfigure: Laban e Schlemmer na Sociedade Alemã dos anos 20 e 30*. In Encontro Laban. Rio de Janeiro.

Tércio, D. (2004). “Do Género das Partículas, No Ballet Gulbenkian”. *Jornal Público*. 23 de Janeiro de 2004.

Tércio, D. (2006). “*Entropia na Sala de estar*”. *Jornal Expresso*. 14 de Janeiro de 2006.

Tércio, D. (2008). “*Das Técnicas Ilusionísticas à Tecnologia do Abismo*”. *Sinais de Cena*. Dezembro (10), pp. 28 – 31.

Tércio, D. (coord.). (2010). *Dançar para a República*. Lisboa: Editorial Caminho.

Vaughan, D. (1992). *Merce Cunningham, Fifty Years*. New York: Aperture Foundation.

Vieira, A. S. (2011). Entrevista conduzida por Teresa Simas em Fevereiro de 2011 e revista pelo entrevistado.

Virilio, P. (2006). *Art and Fear*. London: Continuum.

Virilio, P. (2007). *Art as far as the eye can see*. London: Berg Bloomsbury.

Webgrafia

<http://www.gillesjobin.com>

<http://www.gillesjobin.com/spip.php?article635>

http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique38&id_article=287

http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique32&id_article=80

http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique148&id_article=466

<http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique144>

http://www.gillesjobin.com/spip.php?rubrique8&id_article=296

<http://sharktowntown.com/proxemics/intro.html>

Vídeos

a) Ballet Gulbenkian (2004). *Delicado*. Choreographie de Gilles Jobin.

DVD. Lisboa. Gulbenkian Fondation.

b) Théâtre de la Ville les Abbesses (2005). *Moebius Strip*.

Choreographie de Gilles Jobin. **DVD.**

c) Cie Gilles Jobin (2005). *Steak House*. Choreographie de Gilles Jobin.

DVD.

d) Bonlieu Scène nationale, Annecy (2006). *Double Deux*.

Choreographie de Gilles Jobin. **DVD.**

e) Bonlieu Scène nationale, Annecy (2008). *Text To Speech*.
Choreographie de Gilles Jobin. **DVD**.

ANEXOS

I – Entrevista transcrita.

Transcrição de Iva Dias Christien da entrevista conduzida por Teresa Simas a Gilles Jobin, Novembro de 2009.

II - Entrevistas em suporte digital

- a) Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas a Gilles Jobin, em Novembro de 2009.
- b) Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas a Susana Panadéz Diaz, em Novembro de 2009.
- c) Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas a Isabel Rigat, em Novembro de 2009.
- d) Entrevista áudio conduzida por Teresa Simas a Christian Vogel, em Novembro de 2009.

I – Entrevista transcrita.

Transcrição de Iva Dias Christien da entrevista conduzida por Teresa Simas a Gilles Jobin, nos *Studios 44 de la Cie Gilles Jobin*, em Genebra, em 19 de Novembro de 2009.

SIMAS: Alors aujourd'hui c'est le 19 novembre 2009, on a Gilles Jobin, un créateur suisse, tu peux te présenter un petit peu et faire un peu, dire un peu ton chemin et pourquoi est-ce que tu, tu as commencé à créer juste ça.

JOBIN: Oui, moi j'ai commencé comme danseur, j'ai commencé la danse à peu près à l'âge de seize ans, danse contemporaine, j'ai tout de suite pensé être danseur contemporain ; j'ai fait une formation classique dont le but était d'être danseur contemporain, j'ai fait 4 ans de classique. Ensuite je suis allé à Cannes je suis allé au Rosella Hightower à Cannes, ensuite je suis revenu en Suisse et j'ai travaillé un peu avec des compagnies ici pendant à peu près 10 ans comme danseur, j'ai alterné ma carrière de danseur et technicien de spectacle aussi, j'en ai fait beaucoup ; je me suis aussi occupé d'un lieu de programmation de danse du théâtre de l'Usine, de 93 à 95 ; on programmait toute une série disons de ce qu'on appelait les nouvelles tendances de la danse contemporaine. C'est là, c'est à partir de là que j'ai commencé à faire mes premiers, mes premières pièces. Pour moi c'était important de comprendre le... Moi ce qui me passionne c'es le spectacle en général, la danse en particulier, mais c'est important de connaître un petit peu tous les différents aspects du monde du spectacle,

c'est à dire: le côté technique, le côté du danseur, le côté de l'administrateur, le côté du programmeur, le côté du producteur. Et ensuite, une fois que j'avais un peu touché à tous ces domaines, je me suis dit « bon maintenant, là, je suis prêt pour me lancer. En fait, j'ai gagné beaucoup de temps, parce que je pense que j'étais déjà, je savais déjà comment m'y prendre, disons : au niveau de la production, au niveau de la diffusion, au niveau de faire connaître mon travail. Donc, je pense que ça m'a beaucoup aidé, après j'imagine que mon travail aussi les gens se sont intéressés à mon travail donc les choses se sont enchaînées, finalement, assez rapidement et je suis assez rapidement devenu chorégraphe professionnel. Je pense environs, peut-être en 2, 3 ans j'ai réussi à pouvoir me consacrer exclusivement à mon métier de chorégraphe. J'ai une zone intermédiaire, quand j'ai rencontré ma femme, la chorégraphe La Ribot, espagnole, je suis allé vivre avec elle à Madrid pendant 1 et demi, 2 ans à peu près, je m'occupais, je faisais son administration, sa technique et je développais mon travail à côté. À un moment donné, ça prenait trop de temps, mon propre travail prenait trop de temps, je m'occupais plus, donc on a dit que c'était mieux de séparer, c'est là qu'on a engagé le premier administrateur qu'on partageait. Et c'est à partir de ce moment là qu'on peut dire que je me suis professionnalisé comme chorégraphe. Autour de ma première pièce de groupe c'était en 97, donc $A+B=X$, à partir de là on peut dire que je me suis consacré exclusivement à mon travail de création.

SIMAS: Merci. Gilles J'ai pris ton cours, j'ai adoré et en fait j'ai, je me suis rendue compte que tu as une attention globale du corps. Ça veut dire,

normalement, les profs ont tous ça, ils parlent de ça, mais, si tu veux, ils travaillent plus les membres inférieurs, les membres supérieurs, donc je trouve que tu es un chorégraphe qui fait son, qui commence son travail du début, du cours. Je vois les danseurs qui sont avec toi, ça fait plus de temps, ils ont une technique très précise de comment ils bougent les pieds, comment ils se trouvent dans l'espace, je vois ça (chez/)dans Susana et même chez Isabelle et puis je regarde d'autres danseurs et c'est un autre monde. Donc tu as trouvé aussi ta propre technique? Tu as fait comme Cunningham, tu as embrassé l'histoire de la danse, ça je trouve que c'est une qualité spéciale, parce que les chorégraphes de ton âge, de notre génération travaillent beaucoup sur les émotions, la psychologie...

JOBIN: Oui, au concept. Il n'y a plus d'école. C'est vrai qu'on est issu d'une génération qui s'est posé des questions sur la nécessité du mouvement, pourquoi bouger, on ne voulait pas bouger sans raison, on voulait avoir une vraie réflexion avant de mettre le corps en action, donc certains ont même carrément arrêter de bouger, arrivent à l'immobilité, quelque chose de très déstructuré. C'est vrai qu'il y a un trou dans le sens que je suis parfois surpris quand certains de mes collègues travaillent ou enseignent, disons, ils sont tellement peu techniques, tellement peu rigoureux dans le travail technique, alors que, par contre, leur formation est extrêmement rigoureuse. Si on voit par exemple un exemple portugais comme ... qui a une structure extrêmement solide derrière elle, je ne sais pas comment elle enseigne, mais j'imagine que c'est très déstructuré, très ouvert

très improvisé, alors que, en fait, elle est arrivée à cette conclusion, parce qu'elle est passée par la rigueur et par le travail technique.

SIMAS: Mais toi aussi.

JOBIN: Moi, par contre, j'ai toujours cru dans la technique, j'ai toujours cherché à avoir des danseurs qui avaient un minimum de technique, pas forcément la technique pure et dure, mais un certain sens, une estime en tout cas pour le travail technique, une certaine fondation. J'ai peu enseigné, très peu, pendant tout le début, pendant dix ans (maintenant ça fait à peu près 15 ans que je fais des choses), mais pendant les 10 premières années, vraiment, j'enseignais très peu, même pas à ma compagnie, un peu ; après on est rentré dans l'on a découvert, j'ai découvert le yoga, alors là ça commençait à m'intéresser, je me suis rendu compte que c'était utile de faire un vrai échauffement, de mettre les gens ensemble, les fédérer autour d'une technique corporelle ; et, petit à petit, j'ai commencé à enseigner moi. Alors, j'ai commencé un peu sur des vieux, des vieilles choses que j'avais apprises moi, petit à petit j'ai personnalisé. Maintenant j'ai plus de pratique et plus de... c'est plus fluide. Je pense que je ne prends pas assez de temps pour travailler mes exercices et pour faire une vraie réflexion sur la classe, mais à force d'en faire, effectivement je constate il y a une technique qui se dégage, il y a une particularité dans le mouvement qui se dégage et qui commence à s'inscrire dans une technique, dans une pratique au niveau du cours.

SIMAS: Oui.

JOBIN: C'est vrai que je le vois chez... ben c'est très net justement avec des gens qui travaillent avec moi plus régulièrement, avec des gens qui débarquent, qui sont nouveaux dans le travail, je vois bien qu'ils n'ont pas du tout les mêmes réflexes. Et cette même ce sens du corps global la relation au sol, la relation d'être conscient d'aussi la manière de réfléchir au mouvement, c'est-à-dire de réfléchir avant de bouger. D'être en dialogue avec soi-même, des choses qu'on fait dans la vie normale, d'ailleurs, si on se lève pour aller faire quelque chose, en général on pense d'abord « on a besoin ».

SIMAS: Tu ne fais pas un phrase de mouvement, c'est ça que je trouve très original, comme un chorégraphe de ton temps, parce que je ne peux te trouver dans un courant, tu fais un travail.

JOBIN: en tout cas j'essaie, par exemple maintenant je m'intéresse au mouvement, donc je me pose vraiment des questions sur le mouvement, j'essaie vraiment de mettre les corps en mouvement ; pendant longtemps j'avais de la peine à mettre des corps en mouvement debout, c'était pour moi des gens... c'était beaucoup plus facile au sol, à quatre pattes, parce qu'il y a plus de variantes possibles; j'avais de la peine à faire danser au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire debout dans un espace vide. Petit à petit j'ai trouvé des solutions, notamment dans Text to Speech, qui est une pièce qui comme le sens de la pièce est donné par les textes qui sont lus par des ordinateurs, donc tout ce qu'il y a à avoir avec le sens n'est pas de la responsabilité du mouvement. Donc le mouvement s'est retrouvé déresponsabilisé du sens ce qui m'a libéré en fait, ou j'ai pu faire du

mouvement pour u mouvement sans me préoccuper du sens. Donc après sur Black Swan, la pièce suivante, je me suis dis « cette foi je vais partir directement du mouvement et pas du sens et laisser le sens finalement venir et apparaître par d'autres moyens ». Et là maintenant je suis encore plus là-dedans, je vais encore moins thématiser mon prochain projet.

Là maintenant au stade où j'en suis après 2, 3 jours de travail où on commence à chercher, je suis plutôt dans une idée d'étude, j'essaie de poser des choses comme étude numéro 1, étude numéro 2, étude numéro 3, c'est-à-dire un travail beaucoup plus abstrait sans thème spécifique, et plutôt de laisser émerger le sens par la sensibilité, par l'émotion du corps en mouvement, quoi.

SIMAS: Et le sens de l'espace que tu as toujours dans tes pièces ? Parce que j'ai toujours l'impression que tu dessines, par exemple Double Deux, c'est un peu Polanski ou Rotko ???, tu sais ? Ça fait un peu une peinture. Tu m'avais dis que tu étais influencé par le travail de ton père ; est-ce que tu peux me parler de l'espace dans tes créations, comment quel est le lieu qu'il a eu, quel est le lieu qu'il vient d'avoir?

JOBIN: L'espace quand on danse c'est vraiment un des éléments les plus importants, enfin. On est dans un espace conventionnel de théâtre...

SIMAS: Tu travailles toujours dans un espace conventionnel?

JOBIN: Moi je travaille toujours, oui.

SIMAS: Est-ce qu'il y a une raison?

JOBIN: Moi, contrairement à certains de mes collègues qui ont posé des questions sur le lieu de représentation, ma femme Maria, enfin je trouve très bien, je vais voir et j'aime ce qu'ils font, mais moi le théâtre ça me va, quoi, la situation d'être assis et d'assister une pièce ça me convient, je trouve que c'est un espace qui a un certain nombre de conventions, mais aussi des contraintes, mais aussi beaucoup de liberté. Donc on est dans un espace vide qui n'est pas infini, qui est fini, qu'il y a des rideaux ou pas de rideaux, enfin on peut disparaître, entrer, sortir ou être tout le temps là; le rapport entre le public et la salle est très très clair. Je suis assez à l'aise avec.

SIMAS: Mais dans cet espace tu les restreignes (je ne sais pas si c'est le bon mot) restreindre, limite.

JOBIN: Le restrictif des limites?

SIMAS: Oui, tu limites toujours?

JOBIN : Alors ça dépend j'ai beaucoup travaillé la plupart du temps dans des espaces vides, c'est-à-dire dans les théâtres on enlève tout ce tous les rideaux et on expose vraiment le lieu du théâtre et on construit en fonction.

SIMAS: Du théâtre.

JOBIN: Du lieu, c'est-à-dire on l'intègre à la proposition scénographique, on va dire. Maintenant là sur Black Swan on est vraiment dans une boîte noire typique à l'italienne, ce qui n'est pas mal aussi. Enfin, c'est un autre type de convention on peut apparaître et disparaître. Souvent mes danseurs étaient à vue tout le temps. Dans la plupart de mes pièces, ils sont là tout le

temps sur le plateau. Ils sortent peu. J'ai utilisé aussi une fois un décor dans Steak House. Mais j'ai beaucoup établi le principe de fonctionnement du décor, que j'ai mis très loin au fond de scène. Un angle comme l'angle d'une pièce, qu'on voit de loin. Une vision distante, comme voir l'appartement des autres de l'autre côté de la rue et pas être dans leur appartement. Je crois qu'il y a toujours un choix au niveau de la vision.

Dans The Moebius Strip c'était ces lignes au sol qui servent à la fois à cadrer... à auto organiser le travail, la chorégraphie, mais aussi à donner des repères aux spectateurs, des inversions du plan ; c'est-à-dire que le plan horizontal devient un plan vertical...

SIMAS: Vertical...

JOBIN: Par des effets d'allongement des corps et de décors à la fois allongé et debout qui, d'un coup, ça trouble par la perspective on trouble la vision, quand on dépose des papiers sur cette même grille et qu'on baisse beaucoup la lumière, on obtient des effets d'optique. Donc, tout d'un coup on est dans des vraies problématiques du vrai monde. C'est-à-dire, ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas, les perspectives.

SIMAS: Et quand même tu n'utilises jamais beaucoup de technologie pour ça?

JOBIN: Non. J'essaie de rester simple et d'utiliser des éléments qui sont concrets, accessibles, sans magie, sans mystère.

SIMAS: Voilà, c'est le côté aussi de quelqu'un qui était du côté de producteur. Tu crois que c'est cette influence ou c'est parce que ça ne t'intéresse pas?

JOBIN: Aussi, c'est vrai que j'envisage souvent les pièces du point de vue de la complication et de la diffusion et de la tournée. Alors je ne vais pas partir dans des délires de choses qui vont rendre le travail trop compliqué.

JOBIN: Mais bon maintenant j'ai quand même certains moyens qui me permettent de faire des choix, plus au moins, enfin de mettre quand même des moyens pour des créations et même si les pièces sont un peu compliquées à tourner, on peut tourner quand même. Mais c'est plutôt, je pense que c'est plutôt dans la raison artistique. C'est vraiment, j'aime bien le...

SIMAS: La simplicité, non?

JOBIN: La simplicité, mais c'est aussi le rapport à l'objet à taille réelle. C'est-à-dire, par exemple dans The Moebius Strip les feuilles qu'on dépose au sol c'est des feuilles A4 normales. Elles ont un rapport, une dimension qui suggère une certaine normalité. Enfin, on reconnaît, on se retrouve dans ce format là. C'est un format habituel.

SIMAS: De toute façon tu t'occupes de l'humain. Même si ce ne sont pas des choses théâtrales et émotionnelles et autobiographiques, parce que je sais que tu l'as fait avant, tout seul, dans un de tes solos. C'est très humain, c'est très urbain aussi.

JOBIN: Oui, puis c'est accessible. C'est-à-dire qu'on peut, on trouve une relation à l'objet. Dans Steak House tous les objets qui y sont, par exemple, on a un format aussi extrêmement standard, le format du disque vinyle, 33 tours, donc c'est un carré, c'est quelque chose qu'on... bon on le reconnaît de moins en moins, mais nous encore, notre génération a connu des disques, donc c'est un format carré avec une image, sur laquelle on a mis des visages qui sont pratiquement à taille réelle. On a gardé la relation à la taille réelle. Par exemple, les objets dans la pièce Steak House sont des objets à taille réelle. C'est une vraie table, c'est une vraie chaise ; alors il y a des chaises d'enfant, mais c'est une vraie chaise d'enfant. On joue avec des échelles qui sont les vraies échelles de la vraie vie. Dans Black Swan, les petits chevaux en peluche qu'on pousse, on a de grandes baguettes, mais c'est des chevaux qu'on a achetés, on ne les a pas construits exprès, on n'a pas cherché à trouver un rapport de proportion entre notre corps et le corps des chevaux. On a pris de fait il y a un rapport de proportion. C'est-à-dire, on est trop grand pour ces petits chevaux, qui sont quand même assez grands. Donc, ça crée une proportion, une dynamique, une perspective, en fait, de par leur taille, du fait qu'on a des grands bâtons pour les pousser. Donc, c'est des choses qui se complètent. Pendant longtemps j'utilisais aussi des choses que je trouvais dans les studios. L'endroit où je travaillais, il y avait toujours un truc qui traînait, je finissais toujours par exemple, ce tube blanc que je pourrais tout d'un coup, tout à fait intégrer comme étant un des objets qui se retrouve au milieu de la pièce. Donc j'ai c'est surtout pour, je pense, des questions d'être concret. Parce que je pense que le concret est suggestif et je travaille dans la

suggestivité, parce que je prétends que je mets des situations suggestives je mets en scène des situations suggestives et c'est le spectateur qui donne le sens à ce qu'il voit. C'est lui qui ça lui suggère une idée, donc l'idée va être juste, puisque c'est lui moi je génère la proposition et lui génère l'idée et à ce moment là.

SIMAS: Il y a rencontre.

JOBIN: Je pense que ceux qui rentrent, je pense que la rencontre se passe à ce niveau là. C'est-à-dire, parce que c'est eux qui ont dis « ah, d'accord c'est ça ! ». Et ils n'ont pas vraiment de doute. Certaines personnes ont des doutes et veulent des explications après, mais j'ai l'impression que dans la plupart des cas les gens comprennent assez bien.

SIMAS: Ce qu'ils voient.

JOBIN: Se mettent assez bien en relation avec ce qui est présenté. Parce qu'il y a de la suggestivité et la possibilité de se projeter dans le petit cheval qu'ils ont aussi peut-être eu ou qu'ils ont peut-être offert à leurs propres enfants, ou qu'ils auront rêvé qu'ils ont jamais eu, ou ils auraient aimés avoir neuf et pas qu'un. Donc, tout ça c'est des choses qui font que le spectateur se connecte. Et j'ai l'impression que, à partir du moment où on fait des choses trop fantasmagoriques, on peut perdre cette relation.

SIMAS: Cette connexion.

JOBIN: Cette connexion, oui.

SIMAS: Aussi, je vois, tu aimes bien travailler zen, parce que tu es quand même très dynamique, et tes danseurs sont zen. Ils ne sont pas des « egos ». Parce qu'il y a beaucoup de chorégraphes aujourd'hui qui ne travaillent que avec des « egos », parce qu'il y a beaucoup d'énergie et ils font un travail surtout sur la personne qu'ils ont [en face]. Je vois que toi, non. Tu aimes bien réfléchir avec eux, d'échanger, même si tu ne sais pas ce que tu veux trouver. La partie humaine des gens.

JOBIN: Oui, je pense que je suis assez précis, disons, dans mes indications. J'essaie de mettre en place souvent des systèmes qui se modifient au fur et à mesure, donc j'ai besoin de gens qui sont affectivement très tranquilles avec leur danse, avec leurs mouvements, qui... comment dire... qui ne pensent pas que d'être dirigés c'est ne pas les respecter ou c'est ne pas respecter leurs personnalités, ou c'est les priver d'une certaine liberté. Je pense que... ce que je propose à mes danseurs, il y a énormément de liberté à l'intérieur. Une fois qu'ils acceptent un certain nombre de règles, ils ont vraiment beaucoup de marge pour réfléchir par eux-mêmes. Je fais souvent la comparaison avec le football : je pense qu'un joueur de football a énormément de liberté sur le terrain de prendre des décisions en directe, mais il est quand même... il y a tout un... des règles du jeu et le système de travail et la répétition et l'entraînement et les schémas et les tactiques et le master qui dirige la partie. Mais je pense qu'un footballeur doit se sentir comme quelqu'un de libre. Il exprime une idée de liberté, de réactions et d'action/ action-réaction dans l'instant. Et c'est ça qui est, j'imagine, excitant pour le joueur. Donc, je pense que les danseurs avec qui je travaille, je crois

qu'ils comprennent ça. Certains danseurs avec qui j'ai travaillé ne comprennent pas ça et ils pensent que c'est très dirigiste, que c'est trop ils pensent que s'ils amènent plus de choses personnelles, ils amènent plus de liberté. J'ai tendance à penser que les chorégraphes sont parfois trop, ils demandent trop à leur danseur. Ils leur demandent trop de responsabilité. Ou alors ils jouent trop, uniquement avec leur personnalité ou leur virtuosité. Donc, c'est un peu facile, parce qu'on choisi des gens très spéciaux et très bizarres.

SIMAS: Là, tu contrôles, tu diriges ton idée et tu arrives à faire sortir ton idée à travers eux, de mais c'est toi comande.

JOBIN: Oui, et eux, ils adhèrent en fait à ça. Et ce qui me fait plaisir c'est de voir aussi, justement parce que maintenant j'ai un peu plus d'expérience et j'ai passé plus de temps et comme j'enseigne plus, aussi, je les vois justement d'abord progresser, par exemple, quelqu'un comme Susana qui est une danseuse extraordinaire. Je l'ai vraiment vue progresser en cinq ans, en travaillant ensembles (ça n'a rien à voir comment ele la maturité, le poids qu'elle a maintenant comme danseuse, de ce quelle avait quand elle a commencé) et, en même temps, je suis assez certain qu'elle danserait beaucoup mieux si elle dansait avec quelqu'un d'autre aussi. Je pense ce que je peux amener dans, enfin, cette théorie que j'ai fonctionne aussi pour d'autres styles de danse. Pour que les gens soient plus précis dans leurs intentions et dans leur...

SIMAS: Moi, j'ai parlé avec elle et elle sens qu'elle peut donner beaucoup d'elle [même] dans ton travail. Donc, ce n'est pas que tu « tues » la personne, la narrative intérieure...

JOBIN: Non, ce n'est pas comme... ce n'est pas Balanshine.

SIMAS: Non. Même pas Cunningham, parce que Cunningham aussi est dans un...

JOBIN: Moi, je pense... enfin, je suis assez fan de Cunningham.

SIMAS: Moi aussi.

JOBIN: Je pense que, en fait, les danseurs de Cunningham ont dansent comme ils sont eux-mêmes. Et d'ailleurs si on en parle à Fofwaa si tu peux profiter si tu veux parler avec lui qui est là, c'est l'occasion, parce qu'il a dansé quand même huit ans ou six ans ou sept chez Cunningham.

SIMAS: J'y ai été. Pendant deux ans je faisais des allers-retours chez Cunningham, parce que c'est à travers la technique Cunningham que j'ai changé de Russie à Europe / Amérique.

JOBIN: Mais Fofwaa disait que la question d'interprétation n'est pas quelque chose qui est discuté avec Cunningham. Si tu veux justement d'être un espèce de personnage, c'est vraiment toi qui danse sa chorégraphie.

SIMAS: Oui, je suis d'accord avec toi. Et en fait j'ai entendu ça de danseurs qui ont dansé avec lui. Peut-être qu'ils ne l'ont pas compris; parce que, je peux voir ce que tu dis et s'il y a un danseur qui pense comme ça et qui a dansé avec lui, je le crois tout à fait, mais en fait, j'étais avec deux

danseurs français – c'était un couple – qui dansaient chez lui et disaient que c'étaient pas humain et des choses comme ça. Ça m'a un peu choquée. Ça c'était [il y a] quelques années.

JOBIN: Oui, mais je pense que ça dépend; il y a aussi des périodes différentes. Il a eu des périodes plus humaines et moins plus machines.

SIMAS: J'ai pris des cours avec lui. J'ai une admiration. Alors, j'ai c'est lui qui m'a guidé [jusqu'] à toi, en fait. C'est à travers lui que j'ai compris ton travail.

JOBIN: Ah oui, je pense qu'il est enfin, pour moi c'est l'influence majeure justement dans le sens de la danse pure. C'est-à-dire, de vraiment penser la danse. Proposer une danse où le danseur est lui-même en train d'agir et pas en train de, parce que je viens quand même d'influences plus danse-théâtre, forcément, qu'était la danse majoritaire dans les années 80. D'une manière ou d'une autre. Même les français qui étaient influencés par les américains, mais ça restait quand même...

SIMAS: Comme Bagouet?

JOBIN: Très théâtral.

SIMAS: Mais lui travaillé aussi beaucoup sur le mouvement et l'espace, il avait.

JOBIN: oui, aussi. Mais il y avait cet espèce ce côté de l'interprétation du danseur, de l'interprète ; on a beaucoup mis en avant l'interprète, on a beaucoup utilisé la capacité d'improvisation de l'interprète dans les années

80. D'ailleurs, il y avait les grands interprètes – entre guillemets – qui passaient dans quatre ou cinq compagnies et les spectacles se ressemblaient de plus en plus. Parce que c'est : « improvise » et puis « on garde », « on ne garde pas », « on garde », « on ne garde pas », et à un moment donné le langage chorégraphique s'est appauvri.

SIMAS: Oui, c'est vrai, j'ai un danseur qui est très connu maintenant, il est jeune mais il est super, et je l'ai vu dans trois quatre travaux différents, quatre chorégraphes différents, et j'ai vu le même spectacle. Et lui-même se plaint, il dit « oui, qu'est-ce que vais faire? ».

JOBIN: Alors, moi, j'ai souffert comme danseur, mais j'ai vu aussi des danseurs tellement mal dirigés.

SIMAS: Tu as souffert, pourquoi?

JOBIN: Parce que je pense qu'on a besoin... c'est-à-dire, un danseur est un interprète, donc un interprète a besoin d'être dirigé. Il doit être guidé il y a une l'interprète est comment dire ? Ce que j'aimais bien comme interprète c'est que je n'avais pas la responsabilité de la décision finale. Je proposais, le chorégraphe choisissait, surtout dans ces systèmes justement de type improvisation. Je trouvais que c'était ça qui était intéressant. Mais, des fois, c'est vrai que j'aurais aimé être plus guidé, être plus nourri, pour que mes improvisations soient plus intéressantes, pour mieux comprendre, et pas juste. Oui, enfin, un interprète a besoin d'être on le sait bien, dans le cinéma il y a des acteurs qui sont quand ils sont bien dirigés ils sont magnifiques et quand ils sont mal dirigés ils ne sont pas très bons.

SIMAS: Oui, c'est tout à fait ça.

JOBIN: Et souvent c'est lié au metteur en scène qui est derrière. Je pense que les chorégraphes il y a eu une tendance à: «étonne-moi, vas-y ».

SIMAS: Oui. Il y en a encore, malheureusement. Je suis tout à fait d'accord.

JOBIN: Je pense qu'il y a beaucoup de gens qui travaillent encore comme ça.

SIMAS: Ça c'est une des raisons pourquoi j'ai arrêté.

JOBIN: On se spécialise de plus en plus, on va chercher des danseurs de plus en plus loin, pour qu'ils soient de plus en plus spéciaux, de plus en plus extrême. Mais bon, la virtuosité a toujours été quelque chose de commercial, voilà, il y a des danseurs des chorégraphes qui sont dans un champ plus commercial, qui racontent des histoires qui sont plus faciles à comprendre.

SIMAS: C'est un choix.

JOBIN: C'est leur choix.

SIMAS: Voilà la dernière question: pourquoi tu travailles... c'est le sixième travail que tu fais avec Vogel Cristian Vogel – il est génial, j'aime bien –, pourquoi tu travailles avec un créateur si [longtemps] ? Ça te rassure, est-ce qu'il y a une raison [particulière]?

JOBIN: Non, comment dire? Par exemple, la lumière j'ai travaillé presque tout le temps avec le même éclairagiste, sauf quelques fois, qui est

mon ami Daniel Demont (sauf la création pour Gulbenkian ce n'était pas lui qui l'avait faite), parce que maintenant il a moins de temps. En tout cas, pour la lumière avec lui, je n'ai vraiment pas de souci : on fonctionne bien ensemble. Pour la musique, j'ai travaillé longtemps avec Franz Treichler. Mais bon, Franz c'est aussi quelqu'un qui est un, c'est un autre Cristian Vogel, c'est aussi quelqu'un de très important au niveau de la musique. C'est lui qui a cette bande qui s'appelle The Young Gods qui, d'ailleurs, est assez connu au Portugal, depuis vingt ans. C'est quelqu'un qui a vraiment fait avancer plein de choses au niveau de la musique du rock et a pris toute sa musique à lui et tout ce qu'on a pu développer ensemble, c'est quelqu'un qui est vraiment c'est un grand maître. Donc, je pense que des gens de cette qualité là, une création ce n'est rien. On ne peut pas aller au bout. Et avec Cristina, c'est Franz qui me l'a présenté, quand Franz n'avait plus tellement le temps pour faire des pièces avec moi et, puis, qu'on sentait qu'il fallait qu'on renouvelle un petit peu notre relation de travail, il m'a dit « écoute, essaie ». Alors, on a invité Cristian, il a fait un petit bout d'une de mes pièces, ensuite il a fait comme moi je me suis bien entendu avec lui, je lui ai dit « écoute, j'ai cette pièce pour le Ballet Gulbenkian, viens faire la musique, comme ça, ça sera l'occasion ». Et puis, une fois qu'il a fait cette musique, j'ai dit « maintenant il faut que tu fasses une vraie création à moi » ; parce que ce n'est pas la même chose.

SIMAS: Bien sûr.

JOBIN: Donc il a fait Steak House. Et puis, après ça s'est très bien passé. Et puis, donc, presque évidemment, on a fait la suivante. Et puis, là, c'est vrai, on est dans un moment où on ne se pose même plus la question.

SIMAS: Ah, voilà.

JOBIN: Je ne me pose même plus la question de...

SIMAS: De changer.

JOBIN: J'envisage d'autres gens, mais ça me paraît toujours très compliqué de redémarrer quelque chose de nouveau. En même temps, je vois que lui je le vois aussi progresser dans sa musique.

SIMAS: Et lui... il s'amuse aussi.

JOBIN: Il s'amuse aussi. Il a une relation il est plus provocateur que Franz, donc il me stimule aussi par ses propositions musicales. Il ne va pas toujours dans le sens qui est le plus facile à suivre pour moi. Au niveau du concept, en général il a toujours des concepts qui sont assez forts. Je crois qu'il y a vraiment une amitié, une connivence et pour moi la musique, c'est tellement important. C'est tellement rare de trouver des gens, enfin...

SIMAS: Mais tu sais bien que la musique que tu présentes c'est quelque chose de très originale pour le monde de la danse contemporaine. Ou pas?

JOBIN: Je ne sais pas. J'ai de la peine à me rendre compte, parce que je suis tellement dedans que pour moi c'est normal. J'ai de la peine à avoir de la distance, pour me dire «comment est-ce que les gens». Des fois, peut-être, qu'on pourrait me critiquer qu'il y a trop de musique, ou que la musique est

trop présente. Mais, en même temps, on le voyait bien l'autre jour en travaillant comment il change tout d'un coup d'ambiance musicale et, tout d'un coup, la pièce... alors qu'ils sont en train de faire exactement la même chose. Et, tout d'un coup, ça prend une espèce... d'autre tension, une autre... transformation.

SIMAS: Une autre dimension, non? J'ai l'impression chez lui, qu'il y a un volume sonore aussi. Ce n'est pas si simple.

JOBIN: Oui. Avec Franz aussi. Et ça, je l'ai toujours cherché, justement. La musique a beaucoup de responsabilité au niveau dramaturgique, au niveau de tenir une scène, de tenir... de remplir l'espace de son. C'est comme si l'air avait une texture.

SIMAS: Exactement.

JOBIN: Ça, pour moi, c'est très important. Oui. Et puis, c'est très stimulant. Aussi, comme collaborateur artistique, c'est important. Avec Franz on avait un certain type de relation, avec Cristian on a un autre type de relation, mais c'est proche. C'est-à-dire, qu'ils interviennent aussi sur le contenu de la pièce, ils ont aussi des inputs sur.

SIMAS: Ah, voilà.

JOBIN: Je suis le leader du projet, mais, tout d'un coup, je...

SIMAS: ... tu es une équipe.

JOBIN: Oui. Je vais saisir aussi des choses qu'ils vont dire qui vont me relancer, me faire rebondir et me faire repartir. D'ailleurs maintenant j'essaie

de l'incorporer le plus tôt possible. Une des questions qu'on se pose c'est : est-ce qu'il va tourner avec nous ? Est-ce que cette fois on fait une musique où il doit être là pour la jouer en direct, par exemple. Ce serait nouveau pour moi.

SIMAS: C'est bien.

JOBIN: Ce qui est. là ça pose certains problèmes, mais c'est possible. Enfin, en tout cas, pour moi, c'est très important la question de la musique et de la danse ; on organise des ateliers, c'est-à-dire, les GVA Sessions qu'on va refaire l'année prochaine ; le thème de l'année prochaine ce sera la relation musique et danse.

SIMAS: C'est vrai ?

JOBIN: Et essayer de reposer cette question éternelle de quelle est la relation entre la musique et la danse, comment fonctionnent ensemble, qui va d'abord, qui va. Quelles sont les lignes qui ont été tracées. Et de nouveau, on retombe sur Cunningham, évidemment.

SIMAS: Oui.

JOBIN: Quand on parle de musique et de danse... alors nous, on est encore dans une espèce de phase après, encore, on est à la fois séparés...

SIMAS: Et ensemble.

JOBIN: Et symbiotiques, donc on trouve la question de l'illustration, la question de... moi, je vois trop de spectacles où le musicien n'est pas à la hauteur du chorégraphe, ou le contraire.

SIMAS: Ou le contraire ?

JOBIN: Où le musicien est trop fort et le chorégraphe pas assez fort.

SIMAS: pas assez fort?

JOBIN: Avec la musique préenregistrée, on trouve... on se retrouve souvent, enfin...

JOBIN: Je pense que c'est aussi à un autre niveau. C'est-à-dire que j'ai des discussions avec les danseurs sur un certain niveau et j'ai des discussions avec le musicien sur un autre type de niveau. Parce que les danseurs n'ont pas forcément besoin de tout savoir.

SIMAS: Et pourquoi?

JOBIN: Parce que, comment dire ? Ils ont une fonction qui est assez particulière dans une pièce. Donc ils doivent garder leur concentration sur leur problématique qui concerne le mouvement et la mise en action du corps. Et que les raisons... enfin, certaines suggestions que je fais à Cristian, soit ça ne les intéressent pas ou ce n'est pas c'est irrelevant pour eux. Ce n'est pas Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne discutent pas avec le musicien et que le musicien n'est pas en discussion avec eux, qu'on ne leur explique pas ce qu'on fait.

SIMAS: Bien sûr, bien sûr.

JOBIN: Ce que je veux dire c'est que c'est juste une histoire de je discute de choses avec les danseurs que je ne discute pas avec le musicien non plus. Donc il y a différents niveaux...

SIMAS: Rapports, de différents rapports.

JOBIN: Et au niveau des idées aussi. Pas toutes les idées sont dites à tout le monde: j'ai certaines idées que je garde pour moi ou que je vais dire au musicien et peut-être pas aux danseurs. Même à la fin, il y a des idées qui sont dans la pièce que les spectateurs découvrent, que les danseurs ne savaient même pas.

SIMAS: oui, ils m'ont dis ça, qu'ils, par exemple, ils ont lu un dossier ou une critique et « ah voilà, il a dis ça » ou une interview et là ça se fait...pour eux c'est différent, parce qu'ils n'ont pas eu cette information.

JOBIN: Mais en fait ils l'ont ressenti et ils l'ont mis dans la pièce et ça apparaît.

SIMAS: À sa manière.

JOBIN: À leur manière et ça apparaît. Donc, il y a un jeu de, c'est-à-dire, de garder une part de mystère aussi ; je pense que ça rend le travail aussi mystérieux, donc le spectateur va être... va un peu aller chercher... il va faire un peu l'effort d'aller chercher lui-même quand même les questions du sens. Alors les gens qui l'habitude de ça, et je pense que c'est une des définitions du travail contemporain, de l'art contemporain, en général, c'est que le spectateur est aussi actif dans la recherche de la signification. Alors que l'art romantique, ou même moderne dit beaucoup. Enfin, explique, on souligne bien chaque chose.

SIMAS: Alors que toi, même si tu es dans un espace conventionnel, tu es sûr de tu arrives à avoir ce rapport-là avec le public. Oui ?

JOBIN: Oui, enfin, j'espère. Je pense que le public de danse et d'art contemporain nouveau, en général, est habitué à ça. Ce n'est pas nouveau pour eux d'avoir cette... de faire ce travail. Il y a quand même des gens qui l'ont dit: Godard a dit «le spectateur doit travailler» ; il n'est pas là pour ne rien faire, enfin il a aussi du travail à produire. Il n'y a pas que moi qui travaille, il y a aussi lui. Ça je crois que c'est maintenant quelque chose comme bien admis dans l'art contemporain. Donc, ça c'est un outil qu'on peut utiliser, nous les créateurs.

SIMAS: Bien sûr.

JOBIN: C'est cette capacité du public à travailler, réfléchir.

SIMAS: À ne pas tout savoir. Parce que la mémoire descriptive, j'ai fait un travail sur ça, la mémoire descriptive d'un spectacle, ça sert à quoi ? Si tu sais tout ce qui va se passer, peut-être ce n'est pas.

JOBIN: Mais ça dépend. Il y a des spectacles qui ont des fonctions aussi plus dans l'entertainment, alors à ce moment-là on est là pour être divert.

SIMAS: Mais ça c'est une autre chose.

JOBIN: Donc on est guidé et puis on est tout content, c'est le cirque, c'est... on est tout content de frissonner, de rire.

SIMAS: Mais là on travaille sur l'art contemporain.

JOBIN: Mais dans l'art contemporain, je pense qu'on demande quand même un petit peu plus. Enfin on a envie d'être... moi, comme spectateur, je suis aussi un spectateur, c'est ce que je demande. Je vois des pièces qui me demandent quand même qui m'impressionnent enfin.

SIMAS: Ou qui te dérangent, non ?

JOBIN: Qui me dérangent.

SIMAS: Qui font quelque chose.

JOBIN: Qui font un travail de réflexion où j'y repense après, je revois des choses.

SIMAS: Quels sont en ce moment les créateurs de ta génération que tu cherches le plus, que tu veux regarder, que tu veux voir, ses spectacles, que tu conseilles: «il faut voir». Bien sûr, à part La Ribot.

JOBIN: Oui, mais à part elle il n'y en a pas. C'est-à-dire que les uns les autres, et je pense qu'on se connaît un peu trop. Je m'intéresse plus à ce que font certains jeunes chorégraphes maintenant ou des vieux, plutôt que les gens de ma génération que j'ai l'impression de les connaître de trop. Je trouve que certains aussi ne se renouvellent pas assez, le temps a quand même pas mal passé depuis leur première pièce. J'essaie d'être attentif à ce que font les jeunes, parce que tout d'un coup il y a des choses qu'ils font maintenant qu'on pourrait pas... qu'on aurait pas pu faire nous. On parlait hier de toutes ces choses maintenant toutes ces pièces qui sont vraiment limites, à la limite de la pornographie ou voire, carrément, qui utilisent des

éléments de la pornographie. Nous on utilisait la nudité, mais ce n'était pas possible, on n'aurait pas pu utiliser la pornographie comme eux l'utilisent. Je veux dire, il y a quand même des choses qui sont en train de se passer au niveau de ce qui est possible de faire avec un corps sur un plateau ; on le voit aussi dans le cinéma, dans l'art visuelle. Donc je suis plus intéressé par exemple par ces nouvelles choses que des gents qui, en fait, se développent dans leur...

SIMAS: Danser toujours? Danser pour toujours?

JOBIN: Moi, danser, je ne sais pas. Non, pas pour toujours, mais là j'ai eu un temps je me suis un peu retiré, maintenant je m'y suis remis. Là, j'hésite. Sur la prochaine, il y a des avantages et des inconvénients. L'avantage c'est qu'on est plus avec les danseurs, on communique autrement. L'inconvénient c'est qu'on voit moins bien ce qu'on fait, on a moins de... on est moins précis. Ça dépend des types de travaux, je pense. Pour certaines pièces c'est bien d'être dedans, pour d'autres c'est mieux d'être dehors.

SIMAS: Ok, merci!